

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Künstlerporträts von 1730 bis 1800 – Untersuchungen  
zu den Typenbildungen in der österreichischen Kunst“

Verfasserin

Petra Schaller

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien 2008

Studienkennzahl lt.  
Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt.  
Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

## INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort .....	1
---------------	---

### **I EINFÜHRUNG**

Generelle Problemstellung .....	2
Zur Forschungslage .....	2
Ziele der Arbeit .....	3
Die Situation in der österreichischen Malerei ab den 1730er Jahren.....	4
Zur Nachgeschichte des behandelten Zeitraums .....	5
Regionale Zentren .....	6
Die Situation in Wien und der „Akademiestil“ .....	6
Die lokale Produktion und überregionale Einflüsse .....	9
Kunst-„Vermittlungen“ .....	11

### **II THEORIE**

Porträtmalerei und Kunsttheorie .....	13
Joseph Freiherr von Sonnenfels und die Porträttheorie in Österreich .....	15

### **III DIE GATTUNG DER KÜNSTLERPORTRÄTS IM VERGLEICH MIT ANDEREN BEDEUTENDEN PORTRÄTGATTUNGEN DES 18. JAHRHUNDERTS**

Das Porträt im Allgemeinen .....	19
----------------------------------	----

#### **1 Die wichtigsten Porträtgattungen im behandelten Zeitraum**

1.1 Das Herrscherporträt und das „höfische“ Porträt .....	20
1.2 Das geistliche Porträt .....	21
1.3 Das bürgerliche Porträt .....	23
1.4 Das Gruppenporträt und szenische Porträts .....	25

#### **2 Das Künstlerporträt**

2.1 Was ist ein Künstlerporträt? .....	26
2.2 Selbstporträt und Fremdporträt .....	28

2.3 Attribute und Accessoires als Kennzeichen von Künstlerporträts .....	28
2.4 Auftraggeberverhältnisse oder wie und unter welchen Umstände entsteht ein Künstlerporträt? .....	30

#### **IV DIE „TYPENBILDUNGEN“ DER KÜNSTLERPORTRÄTS IN DER ÖSTERREICHISCHEN KUNST ZWISCHEN 1730 UND 1800**

<b>1 Porträts, die ihre Bedeutung und Aussage vornehmlich durch die Attribute der dargestellten Künstler treffen .....</b>	<b>32</b>
1.1 Das „klassische“ Staffeleibild .....	32
1.2 Das „klassische“ Paletten- und Zeichenstiftbild .....	38
1.3 Das Künstlerporträt mit speziellen Attributen – der Maler und „sein“ Attribut .....	43
1.4 Das Künstlerporträt mit allegorischem Hintergrund .....	49
<b>2 Porträts, die ihre Aussage vornehmlich durch Pose und Gestik des Dargestellten treffen.....</b>	<b>57</b>
2.1 Das „höfische“ Künstlerporträt .....	57
2.2 Das Antlitz des Meisters – der Künstler in Nahansicht .....	63
2.3 Der „Künstlerfürst“ um 1800 .....	69
<b>3 Der „Ruhm der Tradition“ – der Rückgriff auf ältere Künstlerporträts der Neuzeit .....</b>	<b>73</b>

<b>V ZUSAMMENFASSUNG .....</b>	<b>78</b>
--------------------------------	-----------

<b>VI ABBILDUNGSTEIL .....</b>	<b>80</b>
--------------------------------	-----------

<b>VII ABBILDUNGSNACHWEIS .....</b>	<b>121</b>
-------------------------------------	------------

<b>VIII BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>124</b>
---------------------------------	------------

Lebenslauf .....	136
------------------	-----

## **Vorwort**

Die Idee zur vorliegenden Diplomarbeit entstand während des Studienjahres 2007 in Wien. Hier führte mich mein Interesse für die Porträtmalerei durch einige Ausstellungen zu diesem Thema, wie beispielsweise im Winter 2006/07 die Porträtausstellungen „Aufgeklärt Bürgerlich“ im Belvedere in Wien und die Ausstellung des Wien Museums „Schau mich an“. Auch die Ausstellung im Winter 2004/05 zum Thema „Selbstbild“ der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste führte mich in die Materie ein. Der Blick auf die Situation in Österreich im 18. und frühen 19. Jahrhundert wurde durch weitere Museumsbesuche in Wien und in einigen anderen Landeshauptstädten Österreichs geschärft. Die Vertiefung der Themenstellung durch die entsprechende Fachliteratur bewog mich, vor dem Hintergrund der künstlerischen Entwicklung des 18. Jahrhunderts, die Spezifika der Künstlerporträts innerhalb der Porträtmalerei zu erforschen.

Für die Betreuung der vorliegenden Arbeit danke ich Frau Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel (Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien), die mich schon während meines Studiums mit ihrem wissenschaftlichen Rat, methodischen Hilfestellungen und persönlichem Engagement unterstützte. Ihre jüngsten Forschungen zur österreichischen Malerei in diesem Zeitraum und ihre Auseinandersetzung mit Problemen der österreichischen Porträtmalerei bewegten mich schließlich, eine Diplomarbeit zu den Künstlerporträts zu verfassen.

## **I EINFÜHRUNG**

### **Generelle Problemstellung**

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit einer Übersicht der Typen des Künstlerporträts im Zeitraum von 1730 bis ungefähr 1800. Diese Problemstellung wird im Kontext der Entwicklung der österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts behandelt. Eine Übersicht der aktuellen Forschungslage der österreichischen Kunst dieser Zeit zeigt, dass Spezialuntersuchungen zu diesem Problemkreis bislang fehlen. Die vorliegende Diplomarbeit war daher mit dem Problem konfrontiert, die ganze Materialbasis völlig neu zu erarbeiten. Die Notwendigkeit einer Beschäftigung mit der Materie zeigt unter anderem auch, dass vor kurzem eine äußerst materialreiche Untersuchung des Musikerporträts sowie zu Bildhauer-Porträts erschienen ist<sup>1</sup>.

### **Zur Forschungslage**

An wesentlichster aktueller Forschungsliteratur sind die Ausstellungskataloge „Aufgeklärt Bürgerlich 2006“<sup>2</sup> und „Selbstbild 2004“<sup>3</sup> anzuführen. Speziell mit der Problematik von Künstlerporträts befassten sich Monika Dachs-Nickel im Jahr 1998 mit den Forschungen zum sogenannten Maulbertsch–Selbstporträt<sup>4</sup> sowie Michael Krapf in seinem 1996 erschienenen Aufsatz über die Selbstbildnisse Paul Trogers<sup>5</sup>. Besser als andere Themenstellungen ist das Problem des Wiener „Akademiestils“ erforscht, wozu Ronzoni, Dachs, Hosch, und Krapf<sup>6</sup> wesentliche Beiträge geliefert haben. Zu einigen Künstlern liegen Monografien vor, so zu Troger, Unterberger, Maulbertsch, Knoller, Platzer<sup>7</sup> – durchwegs materialreiche Arbeiten, welche die Grundlage für die Erforschungen der Typenbildungen der Künstlerporträts erleichterten. Umfassend zur Porträtkunst im allgemeinen hat Andreas Beyer

---

<sup>1</sup> Czerwenka-Papadopoulos 2007; Kanzenbach 2007.

<sup>2</sup> Kat. Ausst., Wien 2006 I.

<sup>3</sup> Kat. Ausst., Wien 2004.

<sup>4</sup> Dachs 1998.

<sup>5</sup> Krapf 1996.

<sup>6</sup> Ronzoni 2005, Dachs 2002, Hosch 1994, Krapf 1985.

<sup>7</sup> Auswahlliteratur: zu Maulbertsch: Garas 1960; Dachs 2003; Frodl/Krapf 2006; zu Platzer: Plunger 1986, Kat. Ausst., Graz 2007; zu Troger: Aschenbrenner/Schweighofer 1965; zu Unterberger: Kat. Ausst., Salzburg 1995.

geforscht und 2002 das reich bebilderte Buch „Das Porträt in der Malerei“ publiziert<sup>8</sup> sowie Omar Calabrese (2006), der die Entwicklung des Selbstporträts skizzierte<sup>9</sup>. Zur Entwicklung des französischen Künstlerbildnisses liegen grundlegende Forschungen über das Zeitalter der französischen Aufklärung von Claudia Denk (1998)<sup>10</sup> vor, zudem existiert eine Publikation von Cathrin Klingsöhr-Leroy (2002)<sup>11</sup> zur Genese und stilistischen Entwicklung des Künstlerporträts in Malerei und Grafik im Frankreich des 17. Jahrhunderts. Zur deutschen Porträtkunst des 18. Jahrhunderts hat Roland Kanz die Bildnisse von Dichtern und Denkern eingehend erforscht und 1993 seine Ergebnisse publiziert<sup>12</sup>. Niederländische Künstlerbildnisse und Künstlerdarstellungen des 17. Jahrhunderts wurden von Hans-Joachim Raupp (1984)<sup>13</sup> vor allem im kulturhistorischen Kontext betrachtet und nach Typenbildungen gegliedert. Grundsätzliche Informationen zu Künstlerporträts sind auch im „Ausstellungskatalog Braunschweig 1980“<sup>14</sup> zu finden.

### **Ziele der Arbeit**

Die vorliegende Arbeit behandelt folgende thematische Schwerpunkte: Im ersten Kapitel soll die Situation der österreichischen Malerei ab den 1730er Jahren bis etwa 1800 im europäischen Kontext behandelt und auf dieser Basis ein besseres Verständnis der Porträtmalerei im Gesamtzusammenhang geliefert werden. Gegenstand des zweiten Kapitels sind die für den betrachteten Zeitraum fundamentalen Aussagen zur Theorie der Porträtmalerei mit einem Fokus auf die Aussagen des österreichischen Staatstheoretikers Joseph von Sonnenfels. Das dritte Kapitel richtet den Blick auf die Gattung des Künstlerporträts und stellt dieses im Spannungsverhältnis zu den anderen bedeutenden Porträtgattungen (Herrscherporträt, bürgerliches Porträt, geistliches Porträt und Gruppenporträt) vor. Das zentrale (vierte) Kapitel der Diplomarbeit ist eine genaue Untersuchung der unterschiedlichsten Typenbildungen des Künstlerporträts. In bibliographischer Hinsicht ist das Hauptaugenmerk auf die genaue Dokumentation der österreichischen und der in Österreich entstandenen Künstlerporträts gelegt. Bei den entsprechenden Werken wird durchwegs die wichtigste und rezenteste Literatur

---

<sup>8</sup> Beyer 2002.

<sup>9</sup> Calabrese 2006.

<sup>10</sup> Denk 1998.

<sup>11</sup> Klingsöhr-Leroy 2002.

<sup>12</sup> Kanz 1993.

<sup>13</sup> Raupp 1984.

<sup>14</sup> Kat. Ausst., Braunschweig 1980.

zitiert, bei den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Beispielen finden sich die entsprechenden Angaben im Bildnachweis.

Hinsichtlich des territorialen Umfangs der folgenden Ausführungen der Arbeit gelten die Grenzen der heutigen Republik Österreich. Da jedoch die bildende Kunst wie die anderen kulturellen Äußerungen auch intensiv mit den heutigen Nachbarländern (Tschechische Republik, Ungarn und Deutschland) und dem Gesamtgeschehen in dem über weite Strecken von den Habsburgern regierten „Heiligen Römischen Reich“ verbunden sind, ist der Blick ständig auch auf diese Regionen sowie die führenden europäischen Kunstzentren zu richten.

### **Die Situation in der österreichischen Malerei ab den 1730er Jahren**

Während der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts dominierten vorwiegend die italienischen Künstler das österreichische Kunstgeschehen, und hier insbesondere die Venezianer und Neapolitaner. Das Zentrum der künstlerischen Produktion lag in Wien, denn hier hatte der höfische Adel zur Ausstattung seiner Besitzungen aus dem Ausland angeworbene Künstler versammelt. Auch das Kaiserhaus bezog seine Malerei und Maler vor allem aus Italien (Lombardei, Neapel, Bologna und Rom)<sup>15</sup>. In diesem Zeitraum etablierten sich gleichzeitig bedeutende österreichische Künstlerpersönlichkeiten (zum Teil in Konkurrenz zu den Italienern) wie etwa Johann Michael Rottmayr (1654–1734), Martino Altomonte (1657/59–1745), Daniel Gran (1694–1757), Bartolomeo Altomonte (1693–1783) und Paul Troger (1698–1762).

Mit der Wiener Akademie, die sich zwischen 1726 und 1751 unter der Direktion Jacob van Schuppens (1670–1751) neu positionierte, entwickelte auch der österreichische Künstlerstand ein neues Selbstbewusstsein. Tonangebend war bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts ein der Akademie nahestehender, barock-klassischer Stil, wie ihn etwa Martino Altomonte und Daniel Gran beispielhaft repräsentieren. Diesen Stil, dessen künstlerischer Ursprung in Frankreich und der Pariser Académie Royale lag, bevorzugte offensichtlich das Kaiserhaus<sup>16</sup>. Abseits des institutionalisierten Kunstgeschehens formierte sich in den Wiener Malerateliers, die auf der Tradition der italienischen Malerei aufbauten, ein Großteil der heimischen, eher handwerklich ausgebildeten Künstler. Dabei gelang es einigen Tiroler Künstlern (allen voran Paul Troger, Michelangelo Unterberger [1695–1758] und Josef Ignaz Mildorfer [1719–1775]) mit ihrem „antiklassischen“ Malstil beachtliches Ansehen zu

---

<sup>15</sup> Prohaska 1999, S. 380.

<sup>16</sup> Dachs 2002, S. 265.

erlangen und den Akademiestil für zwei Jahrzehnte zu verdrängen. Auf diese Situation soll weiter unten konkreter eingegangen werden. Öffentlichkeit erlangten diese Künstler vorwiegend über kirchliche Aufträge – das Kaiserhaus konnte diesem Malstil offenbar wenig abgewinnen<sup>17</sup>. Um 1750 war der „antiklassische“ Stil aber auch an der Akademie etabliert und es begann die außergewöhnliche Erfolgsgeschichte der Wiener Malerei<sup>18</sup>. Franz Anton Maulbertsch (1718–1801) führte diese Tradition fort und gilt heute als der herausragendste Vertreter dieser „Antiklassik“ der Wiener Malerei. Die sogenannte Antiklassik war sicherlich auch als Provokation gegen den Konformismus der höfischen Malerei motiviert, wie sie etwa Martin van Meytens (1695–1770) vertrat<sup>19</sup>. Unter dessen Direktorat (ab 1759), das von Maria Theresia veranlasst wurde, erlebte der klassisch-akademische Stil einen Aufwind und war nun wegweisend für die Entwicklung der kommenden Jahre. Für Maria Theresia (1717–1780) scheinen jene künstlerischen Merkmale von Bedeutung gewesen zu sein, die genaue Deskription und Oberflächengestaltung in den Mittelpunkt stellen. So kamen für die Hofbildniskunst der Kaiserin je nach Anlass, neben der von van Meytens praktizierten Repräsentationsmalerei, für private und familiäre Anlässe auch Maler wie Jean-Etienne Liotard (1702–1789) zum Zug<sup>20</sup>. Von den österreichischen Malern, die ab der zweiten Jahrhunderthälfte eine bedeutende Rolle spielten und auch mit Werken der Porträtmalerei im Rahmen dieser Arbeit vertreten sind, sind hier besonders Martin Johann Schmidt, gen. Kremser Schmidt (1718–1801), Martin Knoller (1725–1804), Anton von Maron (1731–1808), Vinzenz Fischer (1729–1810) und vor allem Maulbertsch mit seinem Spätwerk zu nennen.

### **Zur Nachgeschichte des behandelten Zeitraums**

Bereits im späten 18. Jahrhundert setzten fundamentale Veränderungen in der künstlerischen Entwicklung Österreichs ein. Als wichtigste nationenübergreifende Strömung der Zeit „um 1800“ ist der Klassizismus anzusehen, der sich über Rom und Paris verbreitete und an den europäischen Kunstakademien aufgenommen wurde. Es ging dabei vereinfacht gesagt um die Erneuerung der Kunst durch eine Wiederbelebung der Antike. In diesem Kontext kam der Skulptur naturgemäß ein

---

<sup>17</sup> Heinz 1979, S. 278.

<sup>18</sup> Dachs 2002, S. 266.

<sup>19</sup> Krapf 1985, S. 73.

<sup>20</sup> Heinz 1979, S. 282.



besonderer Stellenwert zu. Die österreichische Porträtmalerei jener Zeit rezipierte nur in geringem Maße den Charakter der klassizistischen Kunst Frankreichs, wie sie etwa durch die Malerei Jacques-Louis Davids (1748–1825) im „kühlen“ Ambiente und der glatten Struktur der Oberfläche charakterisiert werden kann. Eine Ursache dafür mag auch sein, dass in Österreich die Verbindung zwischen Künstler und Kaiserhaus von republikanischen Ideen ungetrübt blieb<sup>21</sup>.

Die Porträtmalerei verlor in der Zeit um 1800 zunehmend an Ansehen. Ein wichtiger Grundsatz der bildenden Kunst sollte im erzieherischen Anspruch liegen – Porträts allein aufgrund des Brotverdienstes malen zu müssen stellte kein Ziel für gebildete Künstler dar. Nach 1815 aber stieg mit gefestigtem Selbstbewusstsein und wachsendem Wohlstand wieder die Neigung, sich porträtieren zu lassen und ergriff immer weitere Kreise des Bürgertums<sup>22</sup>. Diese Wende war für das Aufblühen der Porträtmalerei des Biedermeier zentral.

### **Regionale Zentren**

Im 18. Jahrhundert war Wien das unangefochtene Zentrum der österreichischen Malerei. In der österreichischen Provinz lebten hingegen nur weniger bedeutende Maler (z.B. Johann Georg Platzer [1704–1761], Johann Martin Schmidt und Joseph Ferdinand Fromiller [1693–1760]). In großen Residenzstädten wie Berlin, Dresden oder Wien existierten neben den Höfen auch bürgerliche Auftraggeberschichten, die unabhängig vom Geschmack der jeweiligen Herrscher die Porträtkunst weiterentwickelten<sup>23</sup>. In Österreich wies einzig Tirol unter den Erbländen ein beachtliches künstlerisches Geschehen auf, deutlich etwa im Werk Martin Knollers, der in Rom den Klassizismus von Mengs (1728–1779) in sich aufnahm, auch in Mailand wirkte und immer wieder in seine Heimat zurückkehrte. Ab 1765 arbeitete Joseph Schöpf (1745–1822) als erfolgreicher Freskant in Innsbruck; in der Porträtmalerei ist der Piazzetta-Schüler Philipp Haller (1698–1772) hervorzuheben. In Böhmen sind für die Fresko-Malerei Johann Lukas Kracker (1717–1779) und für die Tafelmalerei Norbert Grund (1717–1767) sowie Franz Anton Palko (1724–1767) von Relevanz. Äußerst erfolgreich erwiesen sich in diesem Zeitraum auch die Südtiroler Maler, allen voran Paul Troger, Christoph (1732–1793), Franz Sebold

---

<sup>21</sup> Kat. Ausst. Wien 2004, S. 184.

<sup>22</sup> Börsch-Supan 1988, S. 308.

<sup>23</sup> Ebd., S. 30.

(1706–1776) und Michelangelo Unterberger oder später Johann Baptist Lampi d.Ä. (1751–1830) sowie sein Sohn.

### **Die Situation in Wien und der „Akademiestil“**

Grundsätzliches Ziel der Kunstakademien war die Förderung des Wissens und die Bildung des Geschmacks, die Rangerhöhung der bildenden Kunst und auch deren Differenz zu den zünftisch orientierten Werkstattbetrieben. Bereits 1725 wurde, als es um die Reorganisierung der Wiener Akademie unter van Schuppen ging, entscheidende Argumente formuliert: Diese bestanden in der Anerkennung der Leistung der bildenden Künste und ebenso in ihrem Beitrag zur Förderung des Handels. Die Akademie hatte als Bildungsstätte eine stabilisierende Funktion zu erfüllen und für moralische Aufwertung zu sorgen. Auf den Akademiebetrieb geht zudem die Erstellung einer „Rangordnung“ der Kunstgattungen nach ihrer inhaltlichen Bedeutsamkeit zurück: von der Allegorie, der Historienmalerei, über die Bildnismalerei, die Landschaftsmalerei bis zu den untergeordneten Gattungen wie Genre, Stilleben und Tierstück.

Im Jahr 1705 wandelte Kaiser Joseph I. die private Akademie, die der Südtiroler Peter Strudel von Strudendorff (1660–1714), einer der Lieblingskünstler des kaiserlichen Hofes, 1688 oder 1692 in seinem eigenen Hause eingerichtet hatte, in ein öffentliches Institut um<sup>24</sup>. Nach Strudels Tod wurde die Akademie allerdings aufgelöst. Jene berühmte Persönlichkeit, welche die Wiener Akademie wieder zum Leben erweckte und ihre Bedeutung schließlich auf das Niveau der besten Institute Europas hob, war kein geringerer als Jacob van Schuppen, der als Direktor der Hofakademie ab 1726 amtierte. Als Schüler der Pariser Akademie und Neffe des namhaften Malers Nicolas de Largillière (1656–1746) glich er die Wiener Statuten jenen der Pariser Akademie an<sup>25</sup>. Er richtete einen konservativ-akademischen Lehrbetrieb ein, in dem das „Zeichnen“ nach Vorlage im Zentrum stand. Hubert Hosch wies darauf hin, dass aufgrund der Verluste der Preisarbeiten die Anfänge des typischen Wiener Akademie-Stiles nicht rekonstruierbar seien<sup>26</sup>. Sicher scheint, so Hosch weiter, dass unter dem Direktorat des künstlerisch konservativ ausgerichteten Martin van Meytens kaum Impulse von der Akademie ausgingen, viel eher hingegen von Jakob Matthias Schmutzer (1733–1811), dem späteren

---

<sup>24</sup> Hosch 1994, S. 17.

<sup>25</sup> Ronzoni 2005, S. 556.

<sup>26</sup> Hosch 1994, S. 40.

Schwiegervater Franz Anton Maulbertschs und Gründer der Stecherakademie (1766/67)<sup>27</sup>. Trogers Werkstattsschüler Josef Ignaz Mildorfer (in den 1750er Jahren zum Professor ernannt) und Franz Anton Palko wurden zu Akademiepreisträgern und ihre Werke damit zu Repräsentanten des „Akademiestils“<sup>28</sup>. Nach der ganz anders ausgerichteten Wirkungsperiode van Meytens' richteten sich ab den 1770er Jahren die neuen Ziele der Akademie auf den Klassizismus des Winkelmann-Kreises hin aus.

Im Jahr 1772 ernannte Maria Theresia (1717–1780) den Fürsten Wenzel Anton von Kaunitz (1711–1794) zum Protektor der Wiener Akademie. Dieser führte umfassende Reformen durch, in deren Verlauf eine Orientierung am römischen Kunstgeschehen angestrebt wurde. Eine deutliche Neuausrichtung der Akademie im Sinne des Klassizismus römischer Prägung erfolgte im Jahr 1783 mit der Berufung Friedrich Heinrich Füngers (1751–1818) zum Vizedirektor durch Kaunitz<sup>29</sup>. Französische Einflüsse nahmen hingegen ab.

Neben seiner einflussreichen außenpolitischen und wissenschaftlichen Tätigkeit ließ Freiherr Joseph von Sperges (1725–1791) sich die Förderung der Wiener Akademie so sehr angelegen sein, dass er 1783 zu deren Präses ernannt wurde. In dieser Eigenschaft „konnte er es im Jahre 1788 (1787) auf die zudringliche Bitte der Akademie der bildenden Künste nicht verweigern, sich von Johann Baptist Lampi malen, und das Bild in der Akademie aufstellen zu lassen“ (Abb. 96)<sup>30</sup>. Die dominierende Rolle der Wiener Akademie und ihre Prägung durch den Klassizismus zeigt sich in den Porträts ihrer Würdenträger wie Sperges und Kaunitz. Maßgebend für die offizielle Kunstrichtung waren die Protagonisten des römischen Klassizismus: Anton Raphael Mengs (1728–1779), Anton von Maron (1731–1808), Pompeo Batoni (1708–1787) und Angelika Kauffmann (1741–1807)<sup>31</sup>.

Anton von Maron, der sich 1771 und 1772 in Wien aufhielt, mit seiner Porträtmalerei höchste Anerkennung am Hof errang und 1772 von Maria Theresia geadelt wurde<sup>32</sup>, setzte seine Pläne zur Reform der Kunstakademie durch. Füngers Direktorat ab 1795 trug dazu bei, dass Wien zu einer führenden Ausbildungsstätte im deutschen

---

<sup>27</sup> Ebd., S. 75.

<sup>28</sup> Dachs 2002, S. 273.

<sup>29</sup> Kat. Ausst., Wien 2006 I, S. 43.

<sup>30</sup> Krafft 1980, S. 9.

<sup>31</sup> Kat. Ausst., Wien 2006 I, S. 43.

<sup>32</sup> Grohn 1960, S. 17.

Sprachraum wurde<sup>33</sup>. Im Jahr 1786 fand in Wien die erste größere Kunstaussstellung der Akademie statt; weitere folgten 1790 und dann wieder ab 1813. Seit 1820 fanden akademische Kunstaussstellungen im Zweijahresrhythmus statt, und seit 1836 sogar jährlich<sup>34</sup>.

### **Die lokale Produktion und überregionale Einflüsse**

Im folgenden sollen die wichtigsten künstlerischen Entwicklungen in den führenden europäischen Ländern (Frankreich, Italien, England und Deutschland) mit ihren Auswirkungen auf Österreich dargestellt werden: Im beginnenden 18. Jahrhundert war der Einfluss der italienischen Kunst überall gegenwärtig: Zum einen verbrachten viele Maler ihre Lehrjahre in Italien, wie etwa Daniel Gran und Paul Troger. Andererseits konnten die einheimischen Künstler vielerorts Werke italienischer Künstler antreffen, die ab dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts in großer Zahl in Österreich arbeiteten. Eine bedeutende Rolle für die Übermittlung französischer Einflüsse auf die Wiener Porträtkunst kam ab 1726 dem Direktor der Wiener Akademie, Jacob van Schuppen, zu, der in seiner Funktion bedeutenden Einfluss ausüben konnte und auch im Unterricht, wie bereits erwähnt, neue Prinzipien einführte. In der Porträtkunst der ersten Jahrhunderthälfte sind in den Bildnissen mit repräsentativem Charakter die französischen Einflüsse augenscheinlich: So wurde auch in frühen „Berufsstandesporträts“ österreichischer Künstler (etwa im Staffeleibild) in vielerlei Abwandlungen die französische Bildnistradition eines Hyacinthe Rigaud (1659–1743) oder Nicolas de Largillière übernommen und entsprechend variiert<sup>35</sup>. Einen Kontrast zur repräsentativen Malerei der Franzosen à la Rigaud bot das Œuvre Johann Kupetzky (1667–1740) und Franz Anton Palkos<sup>36</sup>. Mit der erstarkten Position der Akademie und der damit einhergehenden Nobilitierung der Malerei erfuhr auch der Künstlerstand im allgemeinen ein größeres Ansehen, und es ist zu beobachten, dass sich in einigen Künstlerselbstbildnissen gleichsam ein protobürgerliches Selbstbewusstsein abzeichnet<sup>37</sup>.

Die italienische Porträtmalerei spielte für Österreich ab der Jahrhundertmitte eine geringere Rolle. In Rom hatte sich ab 1755 vor allem durch die Anwesenheit Johann

---

<sup>33</sup> Kat. Ausst., Wien 2006 I, S. 14.

<sup>34</sup> Börsch-Supan 1988, S. 43, 48.

<sup>35</sup> Kat. Ausst., Wien 2004, S. 200.

<sup>36</sup> Sonnenfels 1768, S. 12: F. A. Palko wird von Sonnenfels als einziger Zeitgenosse unter den berühmtesten Porträtisten genannt, abgesehen von den Franzosen, Tizian und Tintoretto.

<sup>37</sup> Kat. Ausst., Wien 2004, S. 200.

Joachim Winckelmanns (1717–1768) eine Kolonie deutscher Künstler gebildet. Die Attraktion der „ewigen Stadt“ lockte zahlreiche Künstler, aber auch Kulturinteressierte an und hatte eine wichtige Funktion als Drehscheibe: Von hier aus verbreitete Anton Raffael Mengs seine Lehre und Anton von Maron verbrachte dort prägende Jahre seiner künstlerischen Laufbahn. Ab 1782 war dort auch Angelika Kauffmann anwesend. Weiters wurden Johann Joseph Zoffany (1733–1810) und andere vom florierenden Kunstgeschehen der Stadt angezogen.

Ganz anders verhielt es sich mit dem Einfluss der holländischen Malerei („Hollandismus“): Sie prägte europaweit das gesamte 18. Jahrhundert<sup>38</sup>, und so ist beispielsweise in der Genremalerei des Österreichers Adam Braun (1748/50–1827) eine deutliche Rezeption der holländischen Malerei erkennbar (Abb. 102). Vor allem in der Porträtkunst schien Rembrandts (1606–1669) Einfluss allgegenwärtig zu sein, so besonders, wenn es um das Selbstbild des Künstlers sowie um mythisierende Selbstdarstellungen ging. Hermann-Fichtenau kommt in ihrer Dissertation zum Schluss, dass die österreichische Porträtmalerei diesem Trend weniger abgewinnen konnte, denn die grundlegende Anforderung an das Porträt, einen Mittelweg zwischen Ähnlichkeit und Idealität zu gehen, war mit dem Naturalismus der Holländer nicht vereinbar<sup>39</sup>.

Französische Einflüsse auf die Malerei nahmen zu einer Zeit ab, als sich zugleich die Kenntnis englischer Bildnisse durch qualitativ hochwertige Reproduktionsgrafiken, die insbesondere für das Porträt Modellcharakter erhalten sollten, verbreitete<sup>40</sup>. Die englische Malerei des 18. Jahrhunderts war darum bemüht, Anschluss an die europäische Hochkunst zu finden und wird grundsätzlich von den gegensätzlichen Standpunkten zweier Protagonisten zur Porträtmalerei beherrscht, Thomas Gainsborough (1727–1788) und Sir Joshua Reynolds (1723–1792)<sup>41</sup>. Mit der Errichtung der „Royal Academy“ unter der Schirmherrschaft von König George III. (1738–1820) im Jahre 1768 mit Sir Joshua Reynolds als Präsident entwickelten die englischen Künstler gleichsam eine nationale „Identität“<sup>42</sup>. Unverkennbar in der englischen Porträtmalerei ist die Integration der – häufig die Stimmung bestimmenden – Natur, die den Porträtierten hinterfängt, der meist als kultivierter,

---

<sup>38</sup> Kat. Ausst., Wien 2004, S. 202. Zum Einfluss der holländischen Malerei im 18. Jahrhundert ebenso: Hermann-Fichtenau 1983.

<sup>39</sup> Hermann-Fichtenau 1983, S. 184.

<sup>40</sup> Kat. Ausst., Wien 2006 I, S. 43.

<sup>41</sup> Beyer 2002, S. 252, Es geht um die alte Frage, ob die Qualität eines Bildnisses in der Hervorbringung eines Charakters oder in der Vermittlung von Ähnlichkeit liegt.

<sup>42</sup> Kat. Ausst. Wien 2006 I, S. 59.

aufgeklärter Adelige oder Bürger dargestellt ist. Der Einfallsreichtum und das Verlangen in der Porträtmalerei, neue Wege zu beschreiten, übertrafen alles, was Künstler am Kontinent jemals ausprobiert hatten (beispielsweise die Porträts Reynolds und Gainsboroughs). Angelika Kauffmann oder auch Johann Joseph Zoffany wurden von der guten Auftragslage in England angezogen und waren viele Jahre auf der Insel tätig. Friedrich Heinrich Füger hielt ebenfalls enge Verbindung zu England (Gönnerschaft durch Sir Robert Murray Keith) während seiner gesamten Karriere<sup>43</sup>. Hinsichtlich der Intensität internationaler Anregungen verkörpert Fügers Porträtkunst einen besonderen Höhepunkt, da er sowohl englische als auch französische Eindrücke verarbeitete. Grundsätzlich kann beobachtet werden, dass die österreichische Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts vorwiegend von „Ausländern“ gestaltet wurde. Der über Jahrzehnte in Wien lebende Jacob van Schuppen kam ursprünglich aus Frankreich, Johann Kupetzky aus Böhmen, Christian Seybold (1690–1768) aus Deutschland und der Akademiedirektor Martin van Meytens aus Schweden. Johann Baptist Lampi stammte aus Südtirol und Friedrich Heinrich Füger aus Heilbronn<sup>44</sup>. Andere Maler wie Anton Raphael Mengs, Johann Joseph Zoffany oder Pompeo Batoni, die für den kaiserlichen Wiener Hof malten, sind ob ihrer langjährigen Auslandsaufenthalte in verschiedenen europäischen Ländern als „internationale Künstler“ anzusehen.

Auswärtige Porträtmaler kamen etwa auch nur zu kurzfristigen Auftragsarbeiten nach Wien, so beispielsweise Joseph Ducreux (1735–1802) zwischen 1769 und 1773, Jean Etienne Liotard (1702–1789) wiederholte Male, Alexander Roslin (1718–1793) im Jahr 1777 und Elisabeth Vigée-Lebrun (1755–1842) zwischen 1792 und 1795<sup>45</sup>. Die Wiener Gesellschaft verlangte aber weiterhin vorwiegend das repräsentative Bildnis. Eine die Standesunterschiede verwischende Malerei, die den „Menschen“ in seiner schonungslosen Individualität bzw. Beseeltheit betonte, war hier kaum gefragt.

### **Kunst-„Vermittlungen“**

Für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ist in diesem Zusammenhang unter anderem von zentraler Bedeutung, dass Fürst Kaunitz beabsichtigte, die österreichische Kunst auf internationales Niveau zu bringen: Zu diesem Zweck wurde Jakob Matthias Schmutzer im Jahre 1762 mit Unterstützung des Hofes nach Paris

---

<sup>43</sup> Kat. Ausst., Wien 2006 I, S. 68f.

<sup>44</sup> Ebd., S. 9.

<sup>45</sup> Börsch-Supan 1988, S. 44.

geschickt, um seine Fähigkeiten bei Johann Georg Wille (1715–1808) vervollkommen zu können. Mit einer vergleichbaren Zielsetzung war Johann Gottfried Haid (1710–1776) um das Jahr 1760 nach London gesandt worden. Eine andere Weise der „Verknüpfung“ Österreichs mit dem anderen großen Kunstzentren bestand auch darin, Künstler in andere Städte mit bestimmten Aufträgen zu entsenden: So schickte man den am Wiener Hof gefeierten Porträtmaler Jean Etienne Liotard 1770 nach Paris, damit er ein Porträt von Marie Antoinette, der Tochter Maria Theresias, anfertigte<sup>46</sup>. Generell ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung, dass auch berühmte französische Künstler in Paris anwesende, bedeutende österreichische Adelige porträtierten: Konkret kann dies im Fall des Porträts des Philipp Ludwig Graf von Sinzendorf (1728, Kunsthistorischen Museum Wien)<sup>47</sup> von Hyacinthe Rigaud (1701, 1728) bzw. in zwei Porträts des Joseph Wenzel Fürst Liechtenstein (1671–1742) (1740, Sammlungen des Fürsten Liechtenstein, Vaduz<sup>48</sup>, ein weiteres Gemälde in Privatbesitz um 1740<sup>49</sup>), alle in Paris hergestellt, demonstriert werden. Dies zeigt anschaulich die unterschiedlichen Einflusswege, auf denen die französische Kunst rezipiert werden konnte: Neben der Rezeption von Porträts in Gestalt von Druckgrafiken konnten somit auch bedeutende Adelige, die sich in Frankreich Porträts anfertigen ließen, als wichtige Vermittler für die österreichische Kunst wirken. Die Bedeutung der französischen Porträtmalerei für Österreich riss auch nach der großen Zeit Rigauds nicht ab. Grundlegend für den darauf folgenden französischen Zustrom nach Österreich war vor allem das bedeutsame historische Faktum des Friedens von Wien (1738), bei dem der Herzog von Lothringen, Franz Stephan (1708–1765), der nachmalige Kaiser Franz I. Stephan (1745–1765), mit dem Großherzogtum Toskana entschädigt wurde. Franz Stephan nahm aus Lothringen eine große Zahl von Künstlern und Gelehrten in die Toskana mit und in der Folge nach der Kaiserwahl des Jahres 1745 nach Wien: Unter anderem sind der in Schweden geborene Franzose George Desmarées (1697–1776) und Alexandre Roslin (1718–1793) am Wiener Hof als Bildnismaler tätig gewesen.

---

<sup>46</sup> Krapf 1996, S. 57.

<sup>47</sup> Kat. Ausst., Wien 1980, S. 68, Kat. Nr. 7.01.

<sup>48</sup> Ebd., S. 147, Kat. Nr. 20.01.

<sup>49</sup> Ebd., S. 278, Kat. Nr. 51.01.

## **II THEORIE**

### **Porträtmalerei und Kunsttheorie**

Für die Untersuchung der Porträtkunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts ist eine Analyse der Übersicht über die Äußerungen zur Porträtkunst in den kunsttheoretischen Werken der frühen Neuzeit essenziell. Dabei kann festgestellt werden, dass etwa Joachim von Sandrart (1606–1688) in seiner „Teutschen Akademie“ (1675–1679) keine deutlichen Richtlinien zur Porträtmalerei formulierte. Ebenso schenkte auch Samuel Theodor Gericke (1665–1730) unter dem Titel „Kurtzer Begriff der Theoretischen Mahler-Kunst“ aus dem Jahr 1699 der Porträtmalerei wenig Interesse, empfahl jedoch dem Künstler die Nachahmung der Natur<sup>50</sup>.

Wesentlich deutlicher äußerte sich Roger de Piles in seinem 1708 erschienenen berühmten „Cours de peinture par principes“ in dem er dem Porträtmaler empfahl, auf die Miene und das Kolorit, die Stellung und die Bekleidung Rücksicht zu nehmen. Die Bekleidung erfährt hier eine besondere Wertschätzung, da sie angeblich in der Lage war, die gesellschaftliche Position des Dargestellten hervorzuheben. De Piles verweist lobend auf die Porträtkunst Anthonis van Dycks, dessen Bildnismalerei die Ähnlichkeit des Porträtierten anstrebte und durch eine aussagekräftige Bekleidung steigerte<sup>51</sup>. Für die Porträtkunst des 18. Jahrhundert von fundamentaler Bedeutung ist de Piles' Hinweis, die Porträts würden in optimaler Weise gelingen, wenn „die Bildnisse uns selbst anredeten und zu uns sprechen“<sup>52</sup>. Damit wird ein wesentliches Charakteristikum der Porträtmalerei angesprochen das darin besteht, sowohl den Stand des Porträtierten als auch die konkrete Physiognomie (Seybolds Selbstporträt mit der Schnupftabakdose, Abb. 53, zeigt diesen Hyperrealismus überdeutlich) zu berücksichtigen. Für eine praktische Anwendung im Werk der Maler blieben aber de Piles' Aussagen zu ambivalent: Offensichtlich ist, so Werner Busch, dass der idealistische Überbau an Gewicht verlor und Authentizität tendenziell zu einem Wert an sich wurde<sup>53</sup>.

Der Maler Gerard de Lairese (1640–1711)<sup>54</sup> hingegen erlaubte dem Porträtmaler auch den künstlerischen Aspekt seiner Tätigkeit einfließen zu lassen, also neben der

---

<sup>50</sup> Kanz 1993, S. 61.

<sup>51</sup> Busch 1993, S. 387.

<sup>52</sup> Zitiert nach: Kanz 1993, S. 63.

<sup>53</sup> Busch 1993, S. 386.

<sup>54</sup> Deutsche Ausgabe: Gerard de Lairese, Großes Mahler-Buch, 2 Bd., Nürnberg 1728-30.



reinen Nachahmung die Mängel des Modells vorteilhaft zu manipulieren. In seinem 1753 veröffentlichten Werk „Analysis of beauty“ geht William Hogarth (1697–1764) zwar nicht direkt auf die Porträtfrage ein, übernimmt aber die zeitgenössische Ansicht, wonach das menschliche Gesicht der „index of the mind“ sei, das Antlitz also die inneren Befindlichkeiten widerspiegeln solle<sup>55</sup>. Die bei Hogarth im Vordergrund stehende Beschäftigung mit der Linie – konzipiert als „Line of beauty“ oder „Line of grace“ – und Johann Caspar Lavaters (1741–1801) sich in den „Physiognomischen Fragmenten“ (1775–1778) manifestierendes Verständnis der Profillinie als „Signatur“ der Schöpfung beeinflussten zwar die theoretischen Diskussionen der Porträtmalerei bis zu den Reaktionen von Goethe und Lichtenberg, besaßen aber für die Porträtwerke im betrachteten Zeitraum wenig wirkliche Relevanz. Einzigartig war sicherlich Lavaters Umgang mit dem Porträt: Um die Gesichtslinien der Menschen zu kategorisieren und zu verwissenschaftlichen, unterzog er die Porträts verschiedenster formaler Verfahren, so etwa der Reduktion, Fragmentierung, Isolation und Abstraktion<sup>56</sup>. Bei Lavater erlebte der Schattenriss, den er für das Studium der Physiognomik bevorzugte, eine Glanzzeit<sup>57</sup>.

Hier zeigt sich, dass für das österreichische Porträt des 18. und frühen 19. Jahrhunderts weniger die Diskussion um die Festlegung eines bestimmten Schönheitskanons im Vordergrund stand sondern viel mehr die barocke Tradition des repräsentativen Porträts<sup>58</sup>. Die bürgerlich-aufklärerische Theoriebildung eines Hogarth, Lavater und Goethe fand somit keine entsprechende Umsetzung.

Stärker als die vorangegangenen Theorien rückte in der „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“ (1771–1774) des Schweizers Johann Georg Sulzer (1720–1779) die Dualität zwischen Erscheinung und Seele in den Vordergrund. Für ihn ist die Seele Urgrund menschlichen Wesens, und von dieser Feststellung ausgehend sind ästhetische Kategorien wie Schönheit und Hässlichkeit des Menschen keine bloß beschreibenden Werte, sondern unmittelbar als Spiegelbild der Seele zu begreifen. Die konkreten Folgen für die Porträtmalerei sind besonders in einer starken Betonung der Gesichtszüge zu konstatieren: „Die Gesichtszüge haben unstreitig

---

<sup>55</sup> Beyer 2002, S. 252.

<sup>56</sup> Kat. Ausst., Wien 1999, S. 177.

<sup>57</sup> Ausführlich zu Johann Caspar Lavater und der Sammlung in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien: Kat. Ausst., Wien 1999.

<sup>58</sup> In Österreich lehnte sich der Wiener Mediziner Franz Joseph Gall (1758-1828) in seiner Schädellehre an Lavaters Konzepte an. Er behauptete, durch Betasten der Schädeldecke den Charakter eines Individuums ertasten zu können. Dr. Gall's Schädel- und Büstensammlung befindet sich im Rollett-Museum, Baden bei Wien (Katalogblätter des Rollett-Museums Baden, Nr. 4).

unter allen sichtbaren Gegenständen die größte Energie“<sup>59</sup>. Nicht ohne Grund steht bei Sulzer deshalb hinsichtlich des von ihm geförderten Typus das Brustporträt im Zentrum, das als einziges die Möglichkeit gibt, das Gesicht in den Mittelpunkt zu stellen, wie es von Sulzer gefordert wird. So geht im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts die Ablehnung des „portrait d’apparat“ in der Art von Charles Lebrun (1619–1690), Largillière und Rigaud parallel mit der quantitativen Zunahme des Brustporträts unter Bevorzugung des reinen Gesichtsausschnitts. Für Sulzer verkörperte sein Schwiegersohn Anton Graff (1736–1813), Hofmaler in Dresden, diese Ideale am reinsten (Abb. 1), und sein Porträt<sup>60</sup> in der Universität Leipzig aus dem Jahre 1771 scheint die Theorie zu verbildlichen. Die überregional bedeutende Kunsttheorie Sulzers hat somit auch konkret in der Gattung des Künstlerporträts ihren Niederschlag gefunden. Überregionale Bedeutung besaß auch die Kunsttheorie von Sir Joshua Reynolds, die er als Präsident der „Royal Academy of Arts“ in insgesamt 15 „Discourses on Art“ (ab dem Jahr 1769) abfasste. Bezüglich der Porträtmalerei vertrat er die Ansicht, der Maler müsse durch kleine Eingriffe bei der Wiedergabe von Details für die Stimmigkeit des Ganzen sorgen<sup>61</sup>. Seine Überlegungen sind im vorliegenden Zusammenhang auch für den Abschnitt „Der Ruhm der Tradition – Der Rückgriff auf ältere Künstlerporträts der Neuzeit“ (S. 68) von Bedeutung, da Reynolds in der Form des „portrait historié“ die Möglichkeit sah, durch integrierte Motivzitate aus dem reichen Fundus der bildenden Kunst sowohl das porträtierte Modell als auch den Künstler in seiner Gelehrsamkeit auszuzeichnen<sup>62</sup>. Die unter diesem Punkt vorgestellten Beispiele zeigen, wie sehr Künstler und Modell durch entsprechende Anleihen Nobilitierung erfuhren. Auch Sonnenfels machte darauf aufmerksam, dass Tizian, Tintoretto und van Dyck bedeutende Grundlagen auf dem Gebiet der Porträtmalerei geliefert hätten. Wie Reynolds integriert somit auch Sonnenfels in seine Porträttheorie die Bedeutung der geschichtlichen Tradition.

### **Joseph Freiherr von Sonnenfels und die Porträttheorie in Österreich**

Das Spannungsverhältnis zwischen dem intendierten Festhalten der Unverwechselbarkeit des Porträtierten und dem Einfangen des Charakters und

---

<sup>59</sup> Zitiert nach: Kanz 1993, S. 102.

<sup>60</sup> Ebd. S. 104f.

<sup>61</sup> Busch 1993, S. 389.

<sup>62</sup> Kanz 1993, S. 106.

Wesens des Dargestellten ist kennzeichnend für viele Traktate und Publikationen der deutschen, englischen, französischen und österreichischen Kunsttheorie. Von grundlegendem Interesse für vorliegenden Zusammenhang ist die Abhandlung „Von dem Verdienste des Portraitmalers“ (1768), verfasst vom bedeutenden Aufklärer und Staatsrechtstheoretiker Joseph von Sonnenfels (1732/33–1817). Ausgangspunkt für seine Überlegungen war der zunehmend schlechte Ruf, den sich die ansonsten hochstehende Gattung der Porträtmalerei durch viele talentlose Künstler erworben hätte. Heftig opponierte Sonnenfels gegen die Mode, affektierte Posen und anspruchslose Ähnlichkeiten in den Vordergrund zu rücken. Auch Sonnenfels zielte auf den Gegensatz von purer Ähnlichkeit und Intellektualität, wenn er formuliert „[...] das Aug des Künstlers soll mit Verstande sehen. [...]“<sup>63</sup>. Ebenso beteiligte er sich an der Diskussion über die Wichtigkeit der physiognomischen Ähnlichkeit des Porträtierten im Verhältnis zu dessen Charakterisierung, die durch das künstlerische Zutun des Malers entsteht, wenn er sagt: „Der Porträtmaler hingegen steht zwischen zwei Klippen innen, und die geringste Abweichung ist gefahrvoll: er verfehlt entweder die Ähnlichkeit, die unter den Forderungen, die an ihn gemacht werden, die erste ist, oder er liefert eine Bildung, die dem Auge des Kenners eine Überladung zeigt.“<sup>64</sup>. Weiter in seiner Schrift präzisiert er diesen Gesichtspunkt, indem er meint: „Der Zepter der Ähnlichkeit, der über den Porträtmaler hingestreckt ist, reicht weiter nicht, als an die Bildung des Gesichts, in den äußersten Teilen der Figur ist er ein freier Bürger der Kunst.“<sup>65</sup>. Sein Können solle der Maler in der farblichen Ausarbeitung der Porträts zeigen, in der Farbwahl und in einer ausgiebigen Studie des Inkarnats. Das Kolorit sei nach Sonnenfels ein wichtiger Wert der Malerei und das Studium der Natur, wie es die venezianische Schule betrieb, sollte von den Malern angestrebt werden. Statt gezwungener tradierter Stellungen solle der Dargestellte mit einer „Handlung“ versehen werden und die Köpfe sollten „Karakter“ bekommen<sup>66</sup>. Etwas verwirrend mag seine Aufforderung gewesen sein, „Personen schöner, aber zugleich ähnlich zu machen“, denn hier verlangte Sonnenfels vom Künstler wohl das Unmögliche<sup>67</sup>. Wie Reynolds ist er der Meinung, dass die Harmonie des Ganzen ein äußerst wichtiger Faktor der Porträtkunst sei. Sonnenfels wurde von Johann Baptist Lampi d.J. (1775–1837) zweimal porträtiert: in dem vor

---

<sup>63</sup> Sonnenfels 1768, S. 48.

<sup>64</sup> Ebd., S. 36.

<sup>65</sup> Ebd., S. 40.

<sup>66</sup> Ebd., S. 54.

<sup>67</sup> Ebd., S. 55.

1813 entstandene Hüftbild im Wien Museum<sup>68</sup> und in einem in der Gemäldegalerie der bildenden Künste verwahrten Kniestück<sup>69</sup> (Abb. 2), das von Lampi 1813 als Aufnahmewerk eingereicht wurde. Sonnenfels' Erscheinung in diesen Werken ist jedesmal sehr ähnlich: der Funktionär trägt stolz seine Orden, die seinen „Charakter“ unterstützen, Pose und Haltung verdeutlichen den Rang. Im Porträt der Akademie integrierte Lampi die von Sonnenfels empfohlene „Handlung“ mit dem Verweis des Dargestellten auf die Büste eines griechischen Dichters oder Philosophen, möglicherweise Homer darstellend. Der übersteigerte Prunk der repräsentativen Porträts des 18. Jahrhunderts ist hier einer viel nüchternen Darstellungsweise, die deutlich auf die Person selbst fokussiert ist, gewichen. Für die vorliegende Untersuchung von Bedeutung ist nicht nur die wichtige Funktion, die Sonnenfels an der Wiener Akademie inne hatte, sondern auch seine Forderung an die Künstler, den Figuren Handlung und Gemütsbewegung zu verleihen. In der Literatur wurden diese Tendenzen, die in Richtung eines realitätsbezogenen Porträts mit Betonung der Tugendhaftigkeit des Dargestellten weisen, als „moralisierendes Handlungsporträt“ bezeichnet<sup>70</sup>.

In der Porträttheorie des 18. Jahrhunderts gelten die Aussagen der Theoretiker vorwiegend den Standes- oder Staatsporträts; Künstlerporträts werden in den Traktaten hingegen nicht angesprochen, denn sie haben als „private“ Leistung der Künstler gleichsam eine Sonderstellung inne. Auch in Österreich war die Theoriediskussion nur peripher von Bedeutung: Joseph von Sonnenfels und später auch Franz Christoph von Scheyb (1704–1774) kamen aus politischen Kreisen und standen dem Kaiserhaus sehr nahe. Die in ihren Theorien geäußerten Reformen hinsichtlich der Malerei gehen somit auch nicht von kunsttheoretischen Standpunkten aus. Besonders auffällig ist diesbezüglich bei Sonnenfels die wiederholt an die Künstler gerichtete Forderung, bei ihrer Arbeit den „Verstand“ einzusetzen – ein Aufruf, der den allgemeinen Prinzipien der Philosophie der Zeit folgten. Für die österreichischen Künstler scheint hingegen die gattungsimmanente Diskussion wesentlich bedeutender gewesen zu sein. Wie im vierten Kapitel noch deutlich wird haben sich die Maler vorwiegend an ihren Künstlerkollegen orientiert und an den erfolgreichen Porträts der Kunstgeschichte. Die Theorie zu den Porträts, die vor allem in Hinsicht auf die Erstellung von repräsentativen Standesporträts Anwendung

<sup>68</sup> Wien Museum, Inv. Nr. 30.825; Kat. Ausst. Wien 2006 II, S. 36.

<sup>69</sup> Kat. Slg., Wien 1989, S. 137, Inv. Nr. 92.

<sup>70</sup> Kanz 1993, S. 88.

fand, konnte für den Künstler somit keine Vorgabe darstellen. Auch in den im Abschnitt IV unter den Punkten 2.1 und 2.3 behandelten Porträts, die den an das „höfische“ Bildnis und Standesporträt angelehnten Typus behandeln, sind die Einflüsse vor allem auf konkrete künstlerische Anregungen zurückzuführen.

### **III DIE GATTUNG DER KÜNSTLERPORTRÄTS IM VERGLEICH MIT ANDEREN BEDEUTENDEN PORTRÄTGATTUNGEN DES 18. JAHRHUNDERTS**

#### **Das Porträt im Allgemeinen**

Die dem Ausdruck „Porträt“ zugrundeliegende Wortbedeutung kommt vom lateinischen „protrahere“ und bedeutet für die Bildnismalerei soviel wie das Hervorziehen und Ans-Licht-Bringen des Wesens<sup>71</sup>. Die Porträtmalerei hat hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen Anerkennung im Laufe der Geschichte Höhen und Tiefen erlebt: von der Anschuldigung, nur zu bloßer Nachahmerei fähig zu sein, ohne Eigenes erfinden zu können bis hin zu den Glanzzeiten des Porträts im 18. Jahrhundert, als sie in der Hierarchie der Gattungen vor Genre und Stilleben und hinter die Historie aufrückte<sup>72</sup>. Dabei war Plinius d.Ä. (77 n. Chr.) zufolge der Wunsch nach einem Porträt der Ursprung der Malerei überhaupt gewesen: Die Butades-Legende erzählt von der schmerzlichen Abschiedsszene des jungen Mannes, der von seiner Geliebten im Schein des Kerzenlichts als Schattenriss festgehalten wird<sup>73</sup>. Die Geschichte um die Ursprünge der Bildnismalerei wird erweitert durch den Mythos, der das En-face Porträt umgibt: Dieses soll entstanden sein, als sich Narziss im Wasser spiegelte und so sein eigenes Abbild bewunderte. Omar Calabrese betonte bei seinen umfangreichen Forschungen zum Selbstporträt, dass das Profilbild zumeist den Eindruck erweckt, dass ein wahrer und eigener Abdruck des abgebildeten Gesichts entsteht, wie es bereits Leon Battista Albertis Profilbild (National Gallery of Art, Washington DC) um 1436 veranschaulicht<sup>74</sup>. Das En-face-Porträt hingegen betont Selbstbetrachtung und Kontemplation, gleichzeitig öffnet sich der Dargestellte zur Gänze dem Betrachter. Eines der frühesten Beispiele für ein autonomes En-face-Porträt stammt von Jean Fouquet (Paris, Louvre) und geht auf das Jahr 1450 zurück<sup>75</sup>.

---

<sup>71</sup> Beyer 2002, S. 16.

<sup>72</sup> Ebd., S. 237.

<sup>73</sup> Kris/Kurz 1995, S. 103.

<sup>74</sup> Calabrese 2006, S. 126, Abb. 118.

<sup>75</sup> Ebd., S. 128, Abb. 121.

## 1 Die wichtigsten Porträtgattungen im behandelten Zeitraum

### 1.1 Das Herrscherporträt und das „höfische“ Porträt

Charakteristisch für das adelige und monarchische Repräsentationsbildnis ist die Betonung des gesellschaftlichen Status des Dargestellten. So wurde dieser meist vor einer standardisierten Folie wiedergegeben, die sich durch einen inszenierten Bildaufbau mit Säulen und Draperie sowie prunkvollen Kostümen auszeichnet. Der Porträtierte besticht zumeist zusätzlich durch seine repräsentative Gestik, wie auch im Porträt des Botschafters Marchese del Gallo (Abb. 3) von Heinrich Friedrich Füger gezeigt wird. Gerade im Bereich der Herrscher- und Standesbildnisse sollte die Verwendung solcher Bildformeln die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht betonen. Ähnlichkeit oder Individualität sind hingegen deutlich nachgeordnete Anliegen dieser Porträts<sup>76</sup>. Jacob van Schuppen brachte dieses repräsentative Bildnisschema aus Frankreich nach Wien, das sein Lehrmeister Nicolas de Largillière sowie Hyacinthe Rigaud in Paris entwickelt hatten. Die berühmteste Ausführung dieses Typs liegt ohne Zweifel in Rigauds Porträt König Ludwigs XIV. (Abb. 4). Das Künstlerporträt erfuhr – darauf aufbauend – seine repräsentativste Ausformung im französischen „portrait d'apparat“ der Malerfürsten der Pariser Akademie um 1700, wie etwa Largillières Porträt von Charles Lebrun<sup>77</sup> (1619–1690) (Abb. 5) beweist<sup>78</sup>. In der Bildniskunst des 16. und 17. Jahrhunderts unterschieden sich die königlichen Bildnisse beispielsweise vom Porträt von Höflingen im Stile van Dycks zumeist durch ihre prunkvolle Ausstattung und Gewänder, ebenso durch das Präsentieren von Rangabzeichen, weniger aber durch einen etablierten Typus, der Haltung oder Ausdruck betonte<sup>79</sup>.

Ab dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts wird besonders in Frankreich deutlich, wie man das Herrscherporträt zunehmend zur Diskussion stellte. Literarische Kritik, die sich zu diesem Zeitpunkt mit Porträts im allgemeinen beschäftigte, griff dieses Problem auf. Im Zuge der von den französischen Salons ausgehenden Kunstkritik gelangte man zu einer genaueren Definition der Aufgaben von Porträts. Die literarische Auseinandersetzung mit der Aufgabenstellung des Porträts überhaupt wurde ab diesem Zeitpunkt zu einem bestimmenden Thema. In diesem Zusammenhang ist auch von Bedeutung, dass das Interesse am konkreten

---

<sup>76</sup> Krafft 1980, S. 6.

<sup>77</sup> Klingsöhr-Leroy 2002, S. 292, Kat. Nr. 96 und S. 89-91.

<sup>78</sup> Kat. Ausst., Wien 2004, S. 144.

<sup>79</sup> Beyer 2002, S. 164.

Aussehen von bildenden Künstlern und Autoren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem Anliegen der gebildeten Öffentlichkeit wurde. Das Porträt eines Malers in der Öffentlichkeit zu präsentieren bedeutete, diesen einem gebildeten Publikum bekannt zu machen. In der Literatur zeigte sich diese Koppelung von Werk und Veröffentlichung des Urhebers noch wesentlich prägnanter<sup>80</sup>.

Wie auch bei den anderen Porträtgattungen zu konstatieren musste ab der Mitte des 18. Jahrhunderts der Künstler, der ein Herrscherporträt anzufertigen hatte, zwei Aspekte berücksichtigen: sowohl die Überhöhung des Dargestellten (z.B. mit mythologischen Anspielungen) als auch eine stärkere Durchdringung, bei der die Charakterisierung der Physiognomie stärker zum Ausdruck kommen sollte. Dieses Aufbrechen der starren Amtsmiene öffnete diese Gattung hin zu einem menschlicheren und psychologisierenden Porträttyp<sup>81</sup>. Diese beiden Grundeigenschaften des Herrscherporträts sind interessanterweise auch für die Künstlerporträts im betrachteten Zeitraum von Bedeutung, die eben nicht nur eine besondere Bezugnahme auf das Herausarbeiten des individuellen Gesichtsausdrucks des Dargestellten zeigen sondern, wie im vierten Kapitel ausführlich nachgewiesen wird, durchaus auch Elemente der „Majesté“ und „Grandeur“, wie etwa die Porträts von van Schuppen und Füger beweisen.

Die Rezeption des höfischen Porträts in den Bildnissen der bildenden Künstler beschränkte sich also zumeist auf die Übernahme von repräsentativen Posen und die Transformation herrscherlicher Symbolik (etwa bei Lampi und Canova). Beziehungen zwischen dem Herrscherporträt und dem Künstlerporträt sind auch dort festzustellen, wo dem Monarchen Attribute beigegeben werden, die ihn in der Funktion eines Gelehrten auszeichnen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts trat das Repräsentationsporträt zunehmend hinter Darstellungen, die auf einen Dialog mit dem Betrachter angelegt sind, zurück<sup>82</sup>. Prunk und Pomp wurden zugunsten nahansichtiger Porträts zurückgedrängt, die persönliche Gefühle und Wesenszüge hervorheben sollten.

---

<sup>80</sup> Kanz 1993, S. 12.

<sup>81</sup> Schoch 1975, S. 27, 31.

<sup>82</sup> Börsch-Supan 1988, S. 304.



## 1.2 Das geistliche Porträt

Die Porträts von kirchlichen Würdenträgern können wie die Porträts von Adeligen als „Standesporträts“ beschrieben werden. Private Bildnisse von Geistlichen sind hingegen die Ausnahme. Bildnisse dieser Art schmückten ehemals Stifte, Kirchen und kirchliche Residenzen und vermittelten über die Dargestellten diözesane, genealogische oder ordensmäßige Schwerpunkte. Insofern handelt es sich bei dieser Porträtgattung um eine Sonderform, als sie nicht nur in Gestalt von Einzelstücken anzutreffen ist (etwa in den Porträts von Gottfried Bernhard Götz<sup>83</sup>), sondern sich auch in serieller Form (Bischofs- und Abtporträts in Bischofsresidenzen und Klöstern), großer Beliebtheit erfreute. Größere Verbreitung außerhalb ihres Bestimmungsortes fanden die Porträts von Geistlichen in der Druckgrafik.

Besonders die Porträts von Persönlichkeiten, die weltliche und kirchliche Ämter vereinten, also Kurfürsten und Fürstbischöfe, weisen naturgemäß große Ähnlichkeiten mit den Porträts von Herrschern auf. Auch sie dienten der Repräsentation und stellten Insignien in den Vordergrund, wie etwa im 1746 entstandenen ganzfigurigen Porträt des Kurfürsten und Fürsterzbischofs von Köln, Clemens August von Bayern (Abb. 6) (1700–1761), anschaulich wird: Dieses Gemälde wurde von Georges Desmarées gemalt und befindet sich heute auf Schloss Augustusburg. Der Kurmantel des Kurfürsten ist mit Hermelin besetzt und seine Kostbarkeit wird durch das ehrfurchtvolle Tragen dieses Mantels durch einen Diener betont. Der Kurhut, der für das Kurfürstentum Köln steht, das Ordensgewand des Deutschen Ritterordens und die dahinterliegende Mitra als Zeichen geistlicher Herrschaft liegen prominent auf dem Tisch, so wie in ähnlicher Weise die Attribute von Herrschern präsentiert werden. Das Pektorale zeichnet den Rang des Dargestellten aus, dessen Geste auf die Mitra und im Hintergrund auf Schloss Falkenlust verweist. Oft wird diese zeigende oder hinweisende Geste als Verweis auf große Leistungen des Würdenträgers, wie etwa auf ein unter der Herrschaft des Dargestellten errichtetes Bauwerk oder eine Publikation, eingesetzt.

Franz Conrad von Rodt-Busmanshausen<sup>84</sup> (Abb. 7), der von 1750 bis 1775 als Bischof von Konstanz amtierte, ist an einem Tisch sitzend dargestellt und stützt sich mit der Rechten auf ein Buch. Es zeigt sich im Laufe dieser Arbeit (Kap. IV, Pkt. 1.3), dass dieser Gestus weitverbreitet ist und in Paul Troges Selbstporträt von 1728 (Abb.

<sup>83</sup> Eduard Isphording, Gottfried Bernhard Göz 1708–1774. Ölgemälde und Zeichnungen, 2 Bde, Weissenhorn 1984.

<sup>84</sup> Kat. Ausst., Göttingen 1986, S. 89, Kat. Nr. 100.

42) eine fast unübertroffene Ausprägung erlebte. Das mit Elementen der adeligen barocken Porträtkunst – wie Säule und Vorhang und reichlich Draperie – versehene hochovale Kupferstichblatt zeigt außerdem die prächtige bischöfliche Residenz am Bodensee links im Hintergrund. Der Kardinalshut bekrönt in diesem dekorativen Blatt in sehr anschaulicher Weise das vorgeblendete Wappen im unteren Teil.

Das in einem Stich von Johann Adam Schmutzer (1680–1739) reproduzierte Porträt<sup>85</sup> von Sigismund Graf von Kollonitsch (1677–1751), (Abb. 8) des Erzbischofs von Wien und Kardinals, zeigt im Gestus des Fixierens und Haltens des Brustkreuzes mit der Rechten eine in der Gattung des geistlichen Porträts beliebte und gängige Geste. Diese fand auch in weltlichen Bildnissen Eingang, wie etwa Bartolomeo Altomontes Selbstbildnis, um 1725 entstanden (Abb. 70), zeigt. Bei Altomonte wird dieser Gestus umgedeutet und kann vordergründig als Selbstbezug des Künstlers verstanden werden, zudem wird mit dieser Haltung auch die Nähe zum Herzen angezeigt und damit ein persönliches Moment vermittelt. Ein offensichtlicher Berührungspunkt zwischen dem Künstler- und dem geistlichen Porträt ist in Solimenas (1657–1747) Selbstporträt (Abb. 44) gegeben, in dem er sich als Abt, also in der Form eines Rollenporträts, darstellt. Die Würdeform des geistlichen Ranges sollte demgemäß die selbstbewusste Stellung des Malers unterstreichen.

### 1.3 Das bürgerliche Porträt

Der gesellschaftliche Wandel in Frankreich zur Zeit König Ludwigs XV. und die zeitgleiche Verbreitung des Gedankenguts der Aufklärung begünstigte die zunehmende Stärkung des bürgerlichen Selbstbewusstseins<sup>86</sup>. So müssen besonders die Gattung des bürgerlichen Porträts und des Herrscherporträts ab diesem Zeitpunkt unter einem Gesichtspunkt betrachtet werden. Dies hat vor allem darin seinen Grund, dass die Künstler der Herrscherporträts in zunehmender Weise gezwungen waren, die persönlichen Verdienste der Dargestellten in den Vordergrund zu stellen. Um die Erhaltung der „alten“ Herrschaftsform zu legitimieren und in repräsentativer Form wiederzugeben, mussten die Porträts bürgerliche Elemente rezipieren – so wie auch ein Großteil der bürgerlichen Produktion nur durch die Bezugnahme auf die monarchischen Hoheitsformen verständlich wird. Eine Folge für die Künstlerporträts im betrachteten Zeitraum ist auch darin zu sehen, dass sich ihre

---

<sup>85</sup> Kat. Ausst., Göttingen 1986, S. 152, Kat. Nr. 192.

<sup>86</sup> Kat. Ausst., 2004, S. 144.

Gestaltung stark an dieser führenden Gattung des adeligen Porträts orientieren musste. Ausgehend von Frankreich lassen sich diese neuen Entwicklungen der Künstlerporträts in ihren verschiedensten Ausformungen mit mehr oder weniger starken Bezugnahmen auch in der österreichischen Malerei spätestens ab der Mitte des 18. Jahrhunderts nachvollziehen (etwa van Schuppen, Abb. 69).

Diese Tendenzen, die Individualität der Dargestellten in den Mittelpunkt zu stellen, kulminierte in der Epoche des Biedermeier, hatte aber bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Fuß zu fassen begonnen, wofür Friedrich Heinrich Fügers Werk beispielhaft steht. Dieser fundamentale Wandel in der Porträtmalerei kann auch als Ablösung von traditionellen und vielfach überlebten Traditionen feudaler Repräsentation zugunsten der Suche nach einer „neuen individuellen Wahrhaftigkeit in selbstgewählter Erscheinungsweise“<sup>87</sup> charakterisiert werden. Die Problematik des bürgerlichen Porträts bestand vor allem darin, dass einerseits das Bürgertum versuchte, sich bewusst repräsentativ zu präsentieren, andererseits aber auch manche Bildnisse der kaiserlichen Familie einen deutlichen bürgerlichen Einschlag zeigten.

Außergewöhnlich wenig vertreten sind hingegen Porträts von Gewerbetreibenden in Österreich: Eine Ausnahme bildet hier ein Kupferstich<sup>88</sup> von Johann Ernst Mansfeld (1739–1796), der den Verleger Johann Thomas von Trattner (Abb. 9) (1717–1798) zeigt. Dieser erhielt von Maria Theresia im Jahr 1752 einen Druckauftrag für alle in Österreich herauszugebenden Lehr- und Schulbücher: Mansfelds Stich zeigt den Unternehmer vor einem aktenbeladenen Tisch in offenem Rüschenhemd und großzügig drapiertem Mantel, wie er Geschäftsunterlagen bearbeitet. Ein weiteres Porträt<sup>89</sup> aus dem bürgerlichen Milieu zeigt, wie Dethard Peter Brabbée (1758–1838) (Abb. 10) im ersten offiziellen Börsensaal in Wien in nachdenklicher Pose über Büchern sitzt, mit einer ähnlichen Geste des Denkens, wie sie im Selbstporträt Zoffanys (Abb. 60) zu sehen ist. In England (hier beispielhaft William Hogarths George Arnold, um 1740, Fitzwilliam Museum, Cambridge) und Deutschland konnten sich bürgerliche Porträts früher etablieren; beispielsweise sei hier auf Ismael Mengs (Vater des berühmten Anton Raphael Mengs) Porträt<sup>90</sup> des Kaufmanns Burghard Raabe (Abb. 11) um 1735 verwiesen. Ganz deutlich sind hier in der stolzen Pose und

---

<sup>87</sup> Kanz 1993, S. 11.

<sup>88</sup> Koschatzky 1979, S. 373, Abb. 182.

<sup>89</sup> Ebd., S. 236, Abb. 99.

<sup>90</sup> Kanz 1993, S. 17.

Gestik des erfolgreichen Kaufmanns, vor allem aber im Tragen der Perücke Bezüge zum Adelsporträt zu erkennen. Im Vergleich zur reicheren englischen und deutschen Produktion gewann das bürgerliche Porträt in Österreich (Vgl. Franz Xaver Messerschmidt, Gerard van Swieten<sup>91</sup> und Franz Anton Mesmer<sup>92</sup>) erst ab dem Ende des Jahrhunderts eine größere Bedeutung.

#### 1.4 Das Gruppenporträt und szenische Porträts

Das adelige und monarchische Familienporträt wird in der zweiten Jahrhunderthälfte zu einer bedeutenden Aufgabe in der Malerei. Insbesondere bei den Habsburgern ist in der Regierungszeit Maria Theresias eine Konzentration auf die „Kernfamilie“ festzustellen. Den Gruppenporträts und Familienporträts, wie sie Königshäuser in großer Zahl anfertigen ließen, setzten die Künstler das in bürgerlichen und adeligen Porträts anzutreffende Ideal der Häuslichkeit, das sich in Szenen familiärer Idylle äußerte, entgegen. Beispielsweise findet sich im Œuvre von Johann Martin Schmidt ein aus dem Jahre 1790 stammendes Selbstbildnis des Künstlers mit Familie<sup>93</sup> (Abb. 12), das den Künstler im privaten Umfeld des eigenen Wohnhauses zeigt. Diese Integration der eigenen Privatsphäre ist für die Zeit um 1790 völlig neuartig: Kremser Schmidt ist hier als „Dirigent“ (Hausvater) seines häuslichen Wohlstandes – analog zur Funktion des Herrschers als Oberhaupt *seiner* Familie – in Szene gesetzt<sup>94</sup>.

Auch die Wiedergabe von Freundschaft und Zuneigung wurde im 18. Jahrhundert häufig zum Thema mehrfiguriger Bildnisse. So finden sich auch in der österreichischen Kunst Porträts von Ehepaaren, Elternteilen mit Kindern, Familien und Freunden. In das Zentrum der Aufmerksamkeit rückt die Geste der Zuneigung auch in der Darstellung Paul Trogers mit seiner Verlobten und dem Bruder der Braut (Abb. 13), das der Tiroler Philipp Haller etwa um die dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts schuf. Sympathie und innige Freundschaftsbezeugung liegen diesen „Freundschaftsbildnissen“ zugrunde. Die Kultur des damit verbundenen Austausches von Porträts zwischen den Künstlern setzte in der zweiten Jahrhunderthälfte ein. Unter diesen Aspekten sind die Bildnisse von Anton Raphael Mengs<sup>95</sup> und Joseph Schöpf<sup>96</sup> (Abb. 14, Abb. 15) zu betrachten (Innsbruck, Ferdinandeum und Stift

<sup>91</sup> Kat. Ausst., Wien 2002, S. 168f.

<sup>92</sup> Ebd., S. 162f.

<sup>93</sup> Lorenz 1999, S. 448, Kat. Nr. 184.

<sup>94</sup> Kat. Ausst., Wien 2004, S. 204.

<sup>95</sup> Kat. Ausst., Innsbruck 1984, S. 365, Kat. Nr. 13.102.

<sup>96</sup> Ebd., S. 406, Kat. Nr. 13.86.

Stams), die sich gegenseitig in Form von Brustbildern porträtierten. Ebenso fällt eines der dokumentierten<sup>97</sup> und um 1764 entstandenen Brustbilder Franz Anton Maulbertschs (Abb. 16) in diese Kategorie: Vermutlich ist dieses Werk im Zuge eines gemeinsamen Auftrages in der Pfarrkirche Schwechat von Johann Martin Schmidt gemalt worden. Die Innigkeit der Geschwisterliebe hat wohl Friedrich Heinrich Füger in einer Miniatur auf Elfenbein in seiner Frühzeit in Halle beispielhaft im Selbstporträt<sup>98</sup> zusammen mit seinem Bruder Gottlieb Christian (Abb. 17) eingefangen.

In der Regel boten auch Atelierbilder, Darstellungen von Akademiesitzungen und Begegnungen zwischen Herrschern und Künstlern geeignete Anlässe zur Anfertigung von Gruppenbildnissen<sup>99</sup>. Einen „Klassiker“ unter diesem Künstler-Gruppenbildnissen bildet die Wiedergabe einer Akademiesitzung (so auch Johann Joseph Zoffanys „The Academicians of the Royal Academy“ 1771<sup>100</sup>): Martin Ferdinand Quadal schuf im Jahr 1787 ein Gemälde<sup>101</sup> (Abb. 18), das die Teilnehmer in der Akademie in Wien im Gebäude zu St. Anna während der Aktzeichenstunde darstellt. Dieses Gemälde veranschaulicht das intellektuelle und wissenschaftliche Studium des Künstlerdaseins und betont das Elitäre der kleinen Gemeinschaft. Heute ist Quadals Gemälde ein einzigartiges bildliches Dokument, das namhafte Akademie-Mitglieder wie Maulbertsch, Füger, Maurer, Lampi, Zauner und andere bei der Arbeit zeigt (Abb. 18a). Ein Selbstbildnis Quadals, 1788 als Brustbild ausgeführt, befindet sich in der Akademie der bildenden Künste in Wien<sup>102</sup>.

## 2 Das Künstlerporträt

### 2.1 Was ist ein Künstlerporträt?

Ein wesentliches Charakteristikum der Differenzierung innerhalb der besprochenen Gattungen ist das Faktum, dass das Selbstporträt naturgemäß fast ausschließlich auf die Gattung des Künstlerporträts beschränkt bleiben musste. Aus diesem Gesichtspunkt wird der Künstler zur zentralen Instanz seiner medialen Vermittlung. So steht er also im deutlichen Gegensatz zum höfischen Standesporträt, wo die entsprechenden Ansprüche der Repräsentation zu berücksichtigen waren. Die

<sup>97</sup> Dachs 1998, S. 47. Außerdem besprochen bei Hosch 1994, S. 214.

<sup>98</sup> Stix 1925, S. 81, Kat. Nr. 1, Tafel I; Keil 2005, S. 87.

<sup>99</sup> Baumgartl 2004, S. 177, Tafel 49: Martin Knoller, Karl Graf Firmian mit Gefolge, 1758 sowie Kat. Ausst., Graz 2007, S. 150 f., Kat. Nr. 39: Johann Georg Platzer, Im Maleratelier.

<sup>100</sup> Poinon 1993, S. 67, Abb. 72.

<sup>101</sup> Kat. Slg., Wien 1989, S. 187, Inv. Nr. 100; Kat. Ausst., Wien 2004, S. 192, Kat. Nr. 66.

<sup>102</sup> Kat. Slg., Wien 1989, S. 188, Inv. Nr. 336.

Forschung kam zur Einschätzung, dass einige frühneuzeitliche Selbstporträts „mittels des Bildes ihre Autobiographie verfassen wollten“<sup>103</sup>.

Die Forschung hat darauf aufmerksam gemacht, dass es verschiedene Typen von Selbstporträts gibt, die nicht den im Rahmen dieser Arbeit im Vordergrund stehenden Porträtgattungen entsprechen, aber primär abstrakte Grundgedanken der Selbstdarstellung in den Vordergrund rücken – Aspekte, die im Kontext der vorliegenden Überlegungen ebenfalls Berücksichtigung finden. Zu diesen Kategorien zählen Identität, Zeugnis der Autorschaft, Symbole einer Wertvorstellung, soziale Legitimation, geschlechtliche Differenz, technische Meisterschaft und Verneinen der Identität<sup>104</sup>. Porträts bzw. Selbstporträts von Künstlern können auch danach klassifiziert werden, inwieweit sie einerseits tradierte Bildmuster spiegeln (der Maler an der Staffelei, Kap. IV, 1.1) oder aber einen bestimmten ideellen Aspekt in den Vordergrund rücken (Rollenporträt, S.42, Abb. 44). Neuere Forschungen befassen sich zunehmend auch mit externen Normen, die in der und auf die Porträtmalerei wirkten, wie etwa mit der Funktion des Bildnisses, seiner Wirkung, seiner Adressatenschaft und seiner Botschaft, im Gegensatz zur traditionelleren Erforschung des Individuums und seines Wesens anhand seiner Physiognomie<sup>105</sup>. Andreas Beyer stellte dafür die Begriffe „Facialisierung“, also die Konzentration auf das Gesicht des Dargestellten, und „Biografik“, die „Forschung“, die sich dem ganzen Leben und Umfeld des Dargestellten widmet, gegenüber<sup>106</sup>. Eine fundamentale und zeitlose Frage, die in allen Diskussionen über die Porträtkunst auftritt, lautet, ob die Qualität eines Bildnisses in der Hervorbringung des Charakters des Dargestellten oder aber in der Vermittlung von Ähnlichkeit liegt<sup>107</sup>. Besonders im vierten Kapitel wird den damit in Zusammenhang stehenden Schwierigkeiten einer geeigneten Gliederung des Materials entsprechend Rechnung getragen.

In diesem Zusammenhang ist auch zu berücksichtigen, dass es berühmte Porträtserien gab, die auf die nachfolgenden Generationen beträchtlichen Einfluss ausübten, so etwa prägten die Bildnistypen Anthonis van Dycks, Rembrandts und Tizians in beträchtlicher Weise die Porträtproduktion des 18. Jahrhunderts. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit soll jedoch auf eine Analyse der Theorie des

---

<sup>103</sup> Calabrese 2006, S. 24.

<sup>104</sup> Ebd.

<sup>105</sup> Köstler 1998, S. 11.

<sup>106</sup> Andreas Beyer, „Bild und Text“, Vortrag im Liechtenstein Museum, Wien, 28.01.08.

<sup>107</sup> Beyer 2002, S. 255.

Porträts verzichtet werden und primär die Spezifika der einzelnen Werke im Mittelpunkt stehen.

Hinsichtlich der Authentizität des Künstlerporträts kann hier auf einen kuriosen Sonderfall verwiesen werden. Anhand eines Porträts<sup>108</sup> von Johann Kupetzky (Abb. 18b) kann deutlich gemacht werden, wie die Gattung der Künstlerporträts Nicht-Künstler dazu anregte, sich als Maler wiederzugeben. Von dem von Kupetzky porträtierten Nikolas Buck<sup>109</sup> ist nicht bekannt, dass er als Künstler tätig gewesen ist (er konnte „ein Floret führen und war in der Chirurgie versiert“<sup>110</sup>). Das Faktum, dass Buck Palette und Pinsel also nachdrücklich zur Schau stellt, führt vor Augen, dass das Künstlerporträt als solches eine verführerische Sogwirkung entfaltet haben muss, der sich Personen mit einem Hang zur repräsentativen Selbstdarstellung nur schwer entziehen konnten.

## 2.2 Selbstporträt und Fremdporträt

Das Antlitz des Künstlers ist in den Werken des 14. und 15. Jahrhunderts noch meist innerhalb eines größeren Zusammenhangs anzutreffen. Als die frühesten erhaltenen autonomen Selbstbildnisse der Neuzeit gelten Jan van Eycks „Mann mit rotem Turban“ (1433, National Gallery, London) (Abb. 108) oder Leon Battista Albertis genanntes Selbstporträt das in Form einer Bronzemedaille erhalten ist<sup>111</sup>. Größere Verbreitung fanden Künstlerporträts naturgemäß erst durch die druckgraphischen Medien, nachweislich von Bedeutung ist Giorgio Vasaris zweite Ausgabe (1568) seiner Künstlerviten. Einen wichtigen Aspekt des Selbstporträts stellt dessen Entstehung vor dem Spiegel dar, die auch die Möglichkeit für den Maler beinhaltet, umfassende Studien von Posen, Gesten und Belichtungsmomenten im Alleingang realisieren zu können wie etwa in vielen Rembrandt-Selbstporträts. Hans-Joachim Raupp meint das Motiv des typischen „Selbstporträt-Blicks“ in vielen Porträts erkennen zu können<sup>112</sup>.

## 2.3 Attribute und Accessoires als Kennzeichen von Künstlerporträts

Die Bedeutung der Mode im Rahmen der Porträts wird bei den folgenden Äußerungen durchgehend zu beachten sein. Hier muss darauf hingewiesen werden,

---

<sup>108</sup> Kat. Ausst., München 2003, S. 128.

<sup>109</sup> Thieme/Becker 1907–1950, S. 182.

<sup>110</sup> Kat. Ausst., München 2003, S. 128.

<sup>111</sup> Beyer 2002, S. 103.

<sup>112</sup> Kat. Ausst., Braunschweig 1980, S. 19.

dass die Art sich zu kleiden in zwei Sphären, in die öffentliche und private, zu trennen ist. Die offiziellen repräsentativen französischen Künstlerporträts des 17. und 18. Jahrhunderts stehen hier im Gegensatz zu den Bildnissen der privaten, intellektuell oder künstlerisch tätigen Maler oder Bildhauer, die sich im Hausmantel über offenem Hemd und mit natürlichem Haar statt Perücke darstellen ließen (C. Seybold, Abb. 53). Das Künstlerporträt besitzt aus diesem Grund naturgemäß eine wesentlich größere Variationsbreite als das kirchliche oder adelige Standesporträt. Sehr charakteristisch für dieses Faktum ist, dass die Attribute im Regelfall bei den Künstlerporträts eine größere Bedeutung im ikonographischen Gesamtzusammenhang haben als die Adelsattribute und Standesinsignien. Die Bildaussage mancher Künstlerporträts geht zum Teil ganz wesentlich von solchen Attributen aus. Beispielsweise ist die Kupferplatte (?) in Trogers Selbstporträt in Innsbruck (Abb. 42) oder die weibliche Büste in Trogers Porträt des Bildhauers Georg Raphael Donner (Abb. 48) der entscheidende inhaltliche und kompositionelle Angelpunkt zum Verständnis dieser Werke. Bei den Herrscherporträts hingegen sind die sinnstiftenden Attribute in der Regel in standardisierter Weise immer an einem bestimmten Platz auf einem Tisch oder Postament platziert. In der Zeit Kaiser Franz Stephans (reg. 1745–1765) sind Beispiele zu konstatieren, die zeigen, dass sich das Herrscherporträt erstmals gegenüber dem Typus des bürgerlichen Porträts öffnete: So zeigt ein Gemälde Franz Anton Palkos in der Nationalgalerie in Prag aus dem Jahr 1757 (?) den Kaiser als Privatmann mit pelzverbrämten Rock hinter einem Tisch mit Schriftstücken<sup>113</sup>. Eine ähnliche Tendenz ist auch im Porträt des bayerischen Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz mit Querflöte von Johann Georg Ziesenis zu beobachten (München Bayerisches Nationalmuseum, 1757)<sup>114</sup>. Demzufolge ist auch für das Künstlerporträt – hier vor allem für das Künstlerselbstporträt – zu berücksichtigen, dass die Kleidung des Dargestellten nicht immer sein reales soziales Umfeld wiedergibt, sondern, wie etwa im vierten Kapitel besonders der Typus des „höfischen Porträts“ veranschaulicht, oft einen sozialen Anspruch des Malers durch eine hoffähige Kleidung anmeldet.

Am anschaulichsten lässt sich die Selbstaussage des Künstlers wohl über die Art und Wahl der Kopfbedeckung feststellen. So führte bereits Cesare Ripa in seiner „Iconologia“ (1593, 1603 [illustrierte Ausgabe]) eine außergewöhnliche und bunte Kopfbedeckung auf einen besonderen Charakter unter dem Begriff des „Capriccio“

<sup>113</sup> Kat. Ausst., Melk 1980, S. 617, Kat. Nr. 1322.

<sup>114</sup> Kat. Ausst., Wien 2006 III, S. 240f, Kat. Nr. 207.



zurück<sup>115</sup>. Naturgemäß steht die Perücke dem akademischen und höfischen Ambiente näher, wie dies beispielsweise die zahlreichen Porträts der französischen Akademiemitglieder zeigen und durch das Auftreten des Hofmalers Hyacinthe Rigaud demonstriert wird<sup>116</sup>. Dieses „Akademikerporträt“ steht somit dem höfischen Bildnistypus sehr nahe, denn der offizielle Charakter dieser Porträts verlangt nach allgemein gültigen Statusabzeichen. Porträts, die hingegen privaten Zwecken dienten, wie etwa das Freundschafts- oder Familienbild, sind in der Darstellung von gesellschaftlichen Zwängen freier und erlebten im 18. Jahrhundert eine zunehmende Verbürgerlichung, die sich durch ein Streben nach Natürlichkeit auszeichnet. In Anlehnung an die Ziele der Akademien, die bildende Kunst zu nobilitieren und der Wissenschaft gleichzustellen, wurde der Künstler zunehmend idealisiert und sein Bildnis mit „geistiger“ Würde veredelt.

#### **2.4 Auftraggeberverhältnisse oder wie und unter welchen Umständen entsteht ein Künstlerporträt?**

Im wesentlichen ist die Porträtmalerei als Auftragskunst zu betrachten und somit meist in enger Verbindung mit den Wünschen des Bestellers zu sehen und dessen persönlichen Ambitionen, Porträts zu besitzen. Das Porträt fungierte als Erinnerungsstück und nahm zumeist im privaten Lebensraum seinen Platz ein. Dies gilt auch für Porträts, die vom Künstler als Geschenk, beispielsweise an einen Gönner, weitergegeben wurden. Meist stellen sie eine Art „Visitkarte“ dar, das den geschätzten und kaufkräftigen Auftraggeber an die guten Dienste des Künstlers erinnern sollte.

Einen erweiterten Öffentlichkeitskreis erfuhr die Wertschätzung des Künstlerporträts im Rahmen der Akademien: Die Accademia di San Luca in Rom (1593, Federico Zuccari) hatte es allen voran zur Regel gemacht, Künstlerporträts (oder entsprechende Kopien), die entweder als Stiftung oder später auch als Aufnahmewerke der Meister in diese Institutionen gelangten, zu sammeln und im Sinne bildhafter Erinnerung auszustellen<sup>117</sup>. Beispielhaft führt die renommierte Galerie der Selbstbildnisse der Uffizien in Florenz das Resultat dieser beständigen Sammlertätigkeit vor Augen und die Wertschätzung dieses ganz spezifischen Sammelgebietes. In Österreich war es Fürstbischof Leopold Anton Graf Firmian

---

<sup>115</sup> Ripa 1970, S. 48, Capriccio.

<sup>116</sup> Zahlreiche Abbildungen von Porträts der Maler an der Pariser Akademie in: Klingsöhr-Leroy 2002.

<sup>117</sup> Beyer 2002, S. 104.

(1679–1744) ein großes Anliegen, Künstlerporträts zu sammeln: Im Jahr 1690 hatte er bei Cosimo III. Medici angefragt, Kopien der bereits berühmten Sammlung von Künstlerbildnisse in Florenz anfertigen lassen zu dürfen<sup>118</sup>. Verständlicherweise schlug Cosimo diese Bitte ab, woraufhin der ehrgeizige Sammler Graf Firmian einige Maler vorerst unbemerkt in die Sammlung nach Florenz sandte, die etwa neunzig kopierte Bildnisse über die Alpen an ihren Auftraggeber zurückschicken konnten. Die Sammlung des Fürstbischofs wurde über Generationen hinweg weitergeführt und erweitert, bis sie 1822 aufgelöst wurde<sup>119</sup>. Die Bildnisse (schätzungsweise 300 Arbeiten) wurden verkauft und dadurch weit verstreut, einige Werke aber gelangen in der vorliegenden Arbeit zur Besprechung.

---

<sup>118</sup> Beyer 2002, S. 105.

<sup>119</sup> Ebd., S. 104.

## **IV DIE „TYPENBILDUNGEN“ DER KÜNSTLERPORTRÄTS IN DER ÖSTERREICHISCHEN KUNST ZWISCHEN 1730 UND 1800**

### **1 Porträts, die ihre Bedeutung und Aussage vornehmlich durch die Attribute der dargestellten Künstler treffen**

Innerhalb der größeren Gruppe von Bildnissen mit Attributen erscheint eine Einteilung der Künstlerporträts sinnvoll, die eine enge Verbindung des Künstlers zu seiner Tätigkeit darstellen, und am besten als „klassische“ (weil berufsbezogene) Handlungsporträts bezeichnet werden können (Pkt. 1), und Porträts, die ihren Schwerpunkt in einer weiterführenden „Individualisierung“ dieses Typus durch spezifische Attribute haben (Pkt. 2). Nachfolgend wird versucht, die Merkmale dieser Kategorien anhand einiger Porträts österreichischer Künstler zu verdeutlichen und auffällige Ähnlichkeiten mit anderen Epochen oder Regionen aufzuzeigen.

#### **1.1 Das „klassische“ Staffeleibild**

##### **Allgemeine Charakterisierung der Gruppe**

Die erste Porträtgruppe, die es im Rahmen der Untersuchung zu den Typenbildungen in der österreichischen Kunst zu besprechen gilt, ist jene der „klassischen“ Staffeleibilder. Dieser Porträttypus, der den Künstler mit den ihm eigenen Attributen zeigt, verkörpert wahrscheinlich mehr denn andere eine Charakterisierung des Berufsstandes des Malers. Naturgemäß wird der Künstler mit den für ihn kennzeichnenden Utensilien dargestellt. Die Leinwand als der „Ort“, an dem das Kunstwerk entsteht, ist dabei immer präsent. Bei diesem Typus kann die Arbeit selbst im Zentrum stehen, oder der Künstler verweist mit einer Geste auf sein Werk bzw. seine Attribute. Im Gegensatz zu anderen Typenbildungen besitzt das „klassische“ Staffeleibild eine lange und ausgeprägte Tradition, die im 15. Jahrhundert in den Niederlanden, ausgehend vom Typus des „Lukasbildes“, eine breite Auffächerung entfaltete<sup>120</sup>. Die jeweiligen Darstellungen auf der im Bild befindlichen Leinwand erlauben dem Künstler, Aussagen in das Porträt zu integrieren, die sich auf sich, sein Werk und die konkreten Entstehungsumstände beziehen können.

---

<sup>120</sup> Raupp 1984, S. 38.

### **Johann Gottfried Auerbachs Selbstporträt in Wien**

Das als eines der wichtigsten Werke dieser Gruppe anzusehende Selbstporträt<sup>121</sup> Johann Gottfried Auerbachs, das den Maler möglicherweise zusammen mit dem Profil (Abb. 19) der Kaiserin Elisabeth Christine auf der Leinwand darstellt, ist 1737 entstanden und befindet sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien. Es zeigt in kongenialer Weise die wichtigsten Eigenschaften des vorhin charakterisierten Typus: Der dargestellte Künstler ist vor neutralem Hintergrund als Dreiviertelporträt in aufrecht sitzender Pose im Lehnstuhl gegeben und hat seine rechte Hand auf den Oberschenkel gelegt. Pinsel und Palette, die er in der Linken hält, leiten zu dem Profilporträt der Kaiserin an der dahinterstehenden Leinwand über. Das Selbstbewusstsein des Künstler, das sich in der stolzen Pose ausdrückt, veranschaulicht den sich seiner nobilitierten Stellung bewussten Meister. Auerbach schmückt sich mit einer pelzverbrämten Kopfbedeckung – sein Antlitz ist mit Bedacht gestaltet und die Sorgfalt in der Oberflächengestaltung ist in den zahlreichen Nuancen zu erkennen.

### **Jacob van Schuppens Porträt des Schlachtenmalers Ignaz Parrocel**

Der französische Einfluss scheint in der Porträtmalerei des beginnenden 18. Jahrhunderts grundsätzlich dominierend gewesen zu sein. Dies kann auch an konkreten Abhängigkeiten deutlich gemacht werden: Jacob van Schuppens Porträt<sup>122</sup> des Schlachtenmalers Ignaz Parrocel (1677–1722) (Abb. 20) aus dem Jahr 1716 im Belvedere in Wien zeigt eine Variante dieses Porträttypus, da mit der Rechten auf ein Schlachtengemälde im Hintergrund verwiesen wird. Der Maler im Vordergrund wird anhand dieses Verweises auf das Werk im Hintergrund – also ein Bild im Bild - als Maler von Schlachtendarstellungen identifizierbar. Vorwiegend in dunklen Farbtönen gehalten betonte van Schuppen mit der Lichtquelle das Antlitz und die auf die Malerutensilien verweisende rechte Hand Parrocels. Ganz offensichtlich ist mit diesem Gestus ein ähnlicher Sachverhalt zu erkennen, wie ihn **Nicolas de Largillières** berühmtes Porträt Charles Lebruns aus dem Jahr 1686 (Abb. 5) zeigt. Beispielhaft für das repräsentative Standesporträt ist der Künstler in kostbarer Robe mit Allongeperücke auf seinem Salonstuhl fast thronend dargestellt.

---

<sup>121</sup> Ankauf des KHM aus dem Jahre 2005, Angaben zum Porträt in der Bilddatenbank des KHM <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=109229>

<sup>122</sup> Kat. Slg., Wien 1980, Bd. 2, S. 634-636.

Den Typus des Staffeleibildes erweitert ein von **Jacob Van Schuppen**, eines Schülers von Largillière, gemaltes Selbstbildnis<sup>123</sup> (Abb. 21) vor der Staffelei, das 1718 in Wien entstanden ist, in der Weise, dass der Künstler mit zahlreichen, ihn auszeichnenden Attributen bei der Arbeit vor der Staffelei gegeben ist. Im Gegensatz zu den bisher dargestellten, verweisenden Gesten auf Gemälde im Hintergrund ist nun der direkte „Schöpfungsakt“ gegeben, dessen Inspiration sich besonders in den beleuchteten Partien von Gesicht und Hand manifestiert. Das „Nebenwerk“, also die Attribute, sind hingegen ins Dunkel getaucht. Der Maler Jacob van Schuppen wurde für das Geschehen in der Wiener Kunstszene noch eine bedeutende Persönlichkeit: 1726 wurde er von Kaiser Karl VI. (1685–1740) mit der Neuorganisation der Wiener Akademie betraut und leitete diese als Direktor bis zu seinem Tode im Jahr 1751<sup>124</sup>.

### **Johann Martin Schmidts Selbstporträt mit Staffelei**

Johann Martin Schmidt, genannt „Kremser Schmidt“, zeigt sich in seinem um 1752/1753 entstandenen Selbstporträt<sup>125</sup> mit Staffelei (Abb. 22) als äußerst selbstbewusster Künstler: Hemd und roter Rock werden leger getragen, doch in Kombination mit dem edlen, dunkelblauen Umhang und der Perücke entsteht insgesamt ein fast feierlicher Eindruck. Im Unterschied zu den bisher besprochenen Bildnissen verweist der Künstler hier nicht auf die links im Mittelgrund im Halbdunkel stehende Leinwand, sondern präsentiert seine Farbpalette für den Betrachter in fast würdevoller Weise und zeigt auf die darauf befindlichen unterschiedlichen und noch unberührten Farbenleckse. Weitere Utensilien wie Pinsel, Schabmesser und Reibestein ergänzen das Instrumentarium der Arbeitsgeräte. Im Gegensatz zu der Farbpracht der Kleidung des Künstlers scheint die mit einem Porträt gestaltete Leinwand mit dem in Brauntönen gehaltenen Hintergrund zu verschmelzen. Zu diesem auf den Betrachter blickenden Mann im Rüschenkragen gibt es verschiedene Identifikationsversuche, die von einem Bildnis des von Schmidt geschätzten Stechers Jacques Callot (1592–1635) bis hin zu Kaiserbildnissen oder einem Porträt des Vaters des Künstlers reichen. Die Antwort auf eine konkretere Festlegung in der Beantwortung dieser Frage muss aber vorerst unentschieden bleiben.

---

<sup>123</sup> Kat. Slg., Wien 1989, S. 229, Inv. Nr. 99; Kat. Ausst., Wien 2004, S. 126, Kat. Nr. 37.

<sup>124</sup> Dachs 2002, S. 267.

<sup>125</sup> Kat. Ausst., Wien 2004, S. 204, Kat. Nr. 71.

### **Ephraim Hochhausers Selbstbildnis von 1754**

Ephraim Hochhausers (1691–1771) Selbstbildnis<sup>126</sup> an der Staffelei aus dem Jahr 1754 (Abb. 23) zeigt den Künstler im Dreiviertelporträt im hohen Lehnstuhl sitzend. Hochhauser wählte für sein Selbstporträt einen kleineren Ausschnitt und konzentriert sich in der Präsentation auf wenige wesentliche Elemente wie etwa auf das auf der Leinwand befindliche Damenporträt oder auf den Künstler mit seinen Utensilien. Wie bereits bei van Schuppens Selbstporträt in der Akademie beobachtet werden konnte, sind Kopf- und Handpartien des Porträtierten hell beleuchtet und verweisen auf die Inspiration bzw. die Bedeutung der schöpferischen Tätigkeit, die sich konkret in der Pinselführung der Rechten äußert. Die durchwegs eher dunkel gehaltene Farbgebung schafft im Gegensatz zu diesen hellen Partien einen starken Kontrast. Der Maler zeigt sich zwar ohne Perücke, nicht aber mit leger-offenem Hemd, sondern eher zugeknöpft, ernst und in bürgerlich-privater Atmosphäre. Signifikanterweise befindet sich die ausführende Rechte des Malers direkt unter der Leinwand mit dem Porträt der Dame, die in der Literatur als Tochter Hochhausers identifiziert wurde. Anders als bei Schmidts Gemälde ist die Leinwand hervorgehoben; es ist ein gleichsam fertiges Bildnis zu sehen, womit der Eindruck eines „Bildes im Bild“ verstärkt wird. In den Matrikeln der Akademie der bildenden Künste in Wien wird das Gemälde unter den Aufnahmewerken für das Jahr 1754 geführt.

**Jan Kupetzky**s Selbstporträt<sup>127</sup> an der Staffelei im Belvedere (Abb. 24) ist im Jahr 1709 in Wien entstanden und zeigt den Porträtmaler in ähnlicher Weise an der Staffelei arbeitend wie im vorangegangenen Beispiel Ephraim Hochhausers. Ungewöhnlich detailliert schildert Kupetzky seine Malutensilien in einer Art, die an Werke der holländischen Genremalerei erinnert. Der hier verwendete Porträttyp zeigt also in besonders ausführlicher Weise den Maler bei der Arbeit in seiner Werkstatt.

### **Zwischenresümee**

Wie bisher gezeigt werden konnte, erstreckt sich der Variantenreichtum dieser Gruppe hauptsächlich auf die Vielfalt der dargestellten Attribute, die unterschiedlichen Gesten oder auf die Integration von Bildern, die als „Gemälde im Gemälde“ Darstellung finden und so den Schaffensprozess verdeutlichen sollen. Im

---

<sup>126</sup> Kat. Slg., Wien 1989, S. 114, Inv. Nr. 110; Kat. Ausst., Wien 2004, S. 158, Kat. Nr. 52.

<sup>127</sup> Kat. Ausst., Wien 2004, S. 134, Kat. Nr. 41.

Gegensatz zu den anderen Porträttypen konnte hier auf einen außerordentlich traditionsreichen Typus, der bis in das 15. Jahrhundert reicht, zurückgegriffen werden. Seine wesentlichste Aussage ist die Repräsentation des Berufsstandes anhand der Tätigkeit und der Gerätschaften des Malens.

### **Vergleiche, welche die Gruppe bzw. individuelle Varianten repräsentieren**

Auch **Franz Christoph Janneck** (1703–1761) griff für sein um 1740 entstandenes Selbstporträt<sup>128</sup> im Wien Museum (Abb.25) den Typus des „klassischen“ Staffeleibildes auf: Eingebettet in einen rot-orangen Umhang gibt sich der Maler in einfacher Hausracht betont lässig, mit offenem Rüschenhemd und einer goldfarbenen Samtmütze mit Quaste. Das Grün der Jacke scheint auf das weiße Hemd überzugehen und nimmt auch den Hintergrund in leichten Nuancen ein. Mit etwas skeptischem und vorsichtigem Blick richtet sich der Künstler an den Betrachter. Unklar bleibt allerdings, worauf der Zeigefinger der Rechten weist. In ähnlicher Weise wie bei Auerbach (Abb. 19) bildet die in die Höhe gehaltene Palette mit den Pinseln auch hier ein Element der Verbindung zur Leinwand im Hintergrund, die Satyrn und Nymphen in einer Landschaft zeigt.

Es scheint, dass in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts das „klassische“ Leinwandbild durch andere Porträttypen mehr und mehr abgelöst wurde. In **Martin Knollers** Staffeleibild<sup>129</sup> (Abb. 26), das um 1760/1765 während eines längeren Romaufenthaltes entstanden ist, werden die neuen Tendenzen der Zeit im Sinne einer Beruhigung des Bildaufbaus erkennbar: Der Künstler zeigt sich in dunkler und eng anliegender Kleidung, die sich in ihrer Kompaktheit von den bisher dominierenden repräsentativ-gebauchten Umhängen klar abgrenzt. Der Maler ist in Dreiviertelpose als „Kniestück“ auf dem Lehnstuhl dargestellt. Auffällig ist die große Palette mit den zahlreichen, anschaulich aufgereihten Farbklecksen. Pinsel und Malstock vervollständigen die Utensilien. Knoller lässt durch eine von links kommende intensive Beleuchtung sein Antlitz aus dem Dunkel, welches das gesamte Bild dominiert, hervortreten. Die durch die Beleuchtung besonders betonten Teile des Porträts, das Haupt des Künstlers und die Palette, weisen in sehr deutlicher Art auf die Profession des Porträtierten hin. Die kaum wahrnehmbare Leinwand im Hintergrund ist (noch) leer, was auch als ein Verweis auf die Bedeutung

---

<sup>128</sup> Kat. Slg., Wien 1980, Bd. 1, S. 252; Kat. Ausst., Wien 2004, S. 206, Kat. Nr. 72.

<sup>129</sup> Baumgartl 2004, S. 262, P6.

der für die Bildfindung notwendigen geistigen Tätigkeit des Künstlers gedeutet werden könnte. Das Herauswenden des Hauptes zum Betrachter lässt sich als rhetorischer Gestus interpretieren. Die hinter dem Maler befindliche Säule ist dem Apparat der Herrscherikonographie entlehnt.

Beispielhaft für das vom barocken Pathos befreite Staffeleibild der englischen Porträttradition ist **William Hogarths** 1758 entstandenes Selbstporträt (Abb. 27). Der auf ungewohnter Distanz zum Betrachter in einem schmucklosen Innenraum dargestellte Künstler ist ganzfigurig und sitzend dargestellt. Seine Aufmerksamkeit gilt ausschließlich der Zeichnung an der Leinwand, die mit Pinsel und Farbe weiter- bzw. ausgeführt werden soll. Mehr als in der österreichischen Malerei sind bei manchen deutschen Künstlern diese Tendenzen der englischen Porträtmalerei aufgenommen worden: **Anton Graffs** Selbstporträt<sup>130</sup> (1794/1795, Gemäldegalerie Dresden) zeigt in ähnlicher Raumgestaltung den ganzfigurig wiedergegebenen Künstler in bürgerlicher Tracht vor seiner Leinwand sitzen (Abb. 28). Die Betonung des Individuellen und Privaten sowie die Modifikation des Ambientes werten den barocken Apparat und die Hoheitsmotive um<sup>131</sup>.

Im Unterschied zu Hogarth und Graff stellt der österreichische Künstler **Anton von Maron** seinen Aufstieg in den Adelsstand (seit 1772) im 1787 entstandenen Selbstporträt<sup>132</sup> (Abb. 29) mit repräsentativen Mitteln dar: Kostbare glänzende Stoffe, gestickte Rüschen, ein pelzgefütterter Mantel, die Perücke und ein makellooses Antlitz zeichnen dieses Porträt als idealisierte Darstellung des Künstlers bei der Arbeit aus. Die Darstellung der prominenten Ikonographie der Flucht von Aeneas und Anchises aus Troja ist als Romallegorie zu verstehen und verweist auf Marons Werk in der Villa Borghese.

## Zusammenfassung

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass für den Porträttypus des Staffeleibildes die den Berufsstand des Malers auszeichnenden Merkmale im Vordergrund stehen: So sind Palette, Pinsel und Leinwand immer Teil der Werke dieser Gruppe. Aspekte der geistigen und handwerklichen Tätigkeit des Malers werden zumeist in repräsentativer Weise zum zentralen Blickfang gemacht. Weiters

---

<sup>130</sup> Berckenhagen 1967, S. 158, Kat. Nr. 511.

<sup>131</sup> Kluxen 1989, S. 74.

<sup>132</sup> Kat. Ausst., Wien 2006 I, S. 170, Kat. Nr. 42.



ist zu beobachten, dass die traditionelle Dreiviertelansicht des sitzenden Porträtierten und die Kopfwendung hin zum Betrachter seit der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts besonderen Anklang fanden. Hier liegt eine wesentliche – wahrscheinlich auch über Stiche vermittelte Quelle – für die österreichische Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts begründet.

## **1.2 Das „klassische“ Paletten- und Zeichenstiftbild**

### **Allgemeine Charakterisierung**

Als Beispiele eines weiteren wichtigen Typus innerhalb der „berufsbezogenen“ Handlungsporträts sollen im folgenden Bildnisse mit Palette und Pinsel oder Zeichenstift als Attribute vorgestellt werden. Wie beim Staffeleibild steht auch hier die Würdigung des Malerberufes anhand einer konkreten Tätigkeit im Vordergrund. Der Bildausschnitt ist aber bei diesem Typus meist enger gewählt; den Mittelpunkt bilden der Maler und „seine“ Palette. Für ausführliche Erzählungen ist wenig Raum vorhanden, vergleicht man nur die beim Typus des „klassischen“ Staffeleibildes gegebenen Möglichkeiten. So erinnert dieser Porträttypus durch seine starke Reduktion auf die Darstellung des Menschen auch an die Tradition der „Freundschaftsbilder“ oder an Bilder, die Geschenke an Gönner und Förderer der Künstler waren. Die Darstellungswürdigkeit des Malerberufs im Porträt hängt eng mit der gesellschaftlichen Stellung des Künstlers zusammen; so lässt sich dieser Typus mit Palette und Pinseln in der niederländischen Kunst etwa ab dem 16. Jahrhundert feststellen<sup>133</sup>.

### **Der Schlachtenmaler August Querfurt**

Franz Sebald<sup>134</sup> oder Michelangelo<sup>135</sup> Unterbergers Bildnis des Schlachtenmalers August Querfurt (1696 –1761) (Abb. 30) ist um 1750 in Wien entstanden und befindet sich heute im Wiener Belvedere. Denkt man an das Bildnis des Schlachtenmalers Ignaz Parrocel (Abb. 20) so wird der Unterschied sofort deutlich: Querfurt wird ohne erklärenden Apparat dargestellt; das Porträt ist auf das hell erleuchtete Gesicht und die Palette konzentriert. Querfurt ist im Brustbild vor neutralem Hintergrund ungewöhnlich nahsichtig dargestellt. Die legere Bekleidung mit offenem Kragen

---

<sup>133</sup> Raupp 1984, S. 37.

<sup>134</sup> Kat. Slg., Wien 1980, Bd. 2, S. 726-728.

<sup>135</sup> Kronbichler 1995, S. 209, G 92.

entspricht durchaus dem Zeitgeist; die Krempe des Hutes scheint hochgeklappt, um dem Betrachter das hell erleuchtete Antlitz besser präsentieren zu können. Zum Malen bereit mischt der Künstler seine Farbe an und schenkt dem Beobachter ein wohlwollendes Lächeln. Insgesamt entsteht der Eindruck eines sehr persönlichen und intimen Bildes, das als Geschenk gedient haben könnte. Aufgrund der fehlenden historischen Überlieferung ist eine Zuschreibung problematisch.

### **Franz Sebald Unterberger Selbstporträt**

Franz Sebald Unterberger, möglicherweise Schöpfer des eben besprochenen Porträts und jüngerer Bruder Michelangelo Unterbergers, ist in einem um 1754 entstandenen Selbstporträt<sup>136</sup> (Abb. 31) im Ferdinandeum zu Innsbruck zu erkennen. Beide Bildnisse sind sich in vieler Hinsicht sehr ähnlich: Sie sind als Brustbilder vor neutralem und dunklem Hintergrund gestaltet und zeigen uns einen Künstler mit Palette, der eine leichte Drehbewegung nach links vornimmt. Auch das helle und von links kommende Licht, das Antlitz und Hände markant hervorhebt, ist beiden Werken gemeinsam. Spontan und unverwechselbar wirkt in diesem Selbstporträt der Griff nach der Palette als ausdrucksreiche Geste des Künstlers, die diesen kurz vor Arbeitsbeginn oder während des Arbeitsprozesses zeigt.

Einen wesentlich repräsentativeren Eindruck wollte der süddeutsche Künstler **Januarius Zick** (1730–1797) in seinem um 1757/1758 entstandenen Selbstporträt<sup>137</sup> (Abb. 32), das heute im Mainfränkischen Museum in Würzburg aufbewahrt wird, erzielen. Er bereichert das im Ausschnitt – im Vergleich zu Unterbergers Selbstporträt – erweiterte Palettenbild um einige Details und gibt sich somit repräsentativer: In einen voluminösen Arbeitsmantel gekleidet sitzt Zick in einem Lehnstuhl und stützt seinen linken Unterarm mit der Palette und den Pinseln in der Hand auf dem Tisch ab; ein Holzgriffel und ein Schabmesser mit einem Wischtuch ergänzen die hier präsenten Attribute. Der Maler scheint sich aus seiner bequemen Sitzposition dem Betrachter voller Stolz entgegen zu wenden. Unterstrichen durch die aufgestützte Rechte und den ernsten Gesichtsausdruck präsentiert der Künstler mit Pathos und Würde seinen Berufsstand.

---

<sup>136</sup> Rasmo 1977, S. 229.

<sup>137</sup> Straßer 1994, S. 429, G 415.

### **Angelika Kauffmanns Selbstporträt im Graubündner Kostüm**

Beispielhaft vertritt Angelika Kauffmanns Selbstporträt<sup>138</sup> im Graubündner Kostüm (Abb. 33) aus dem Jahr 1773 (Privatbesitz) eine Variante dieser Gruppe, in der das Palettenbild zu einem idealisierten Künstlerporträt mutiert. Sie steht leicht schräg und hält die Palette mit den nach links weisenden Pinseln an sich gedrückt. Ihr Blick gilt nicht dem Betrachter, sondern die Blickrichtung weist wie ihre Malerutensilien in die Ferne. Es entsteht der Eindruck, als wäre Angelika Kauffmann nicht unmittelbar bei der Arbeit, sondern als würde sie hier eine Art „Werbepbild“ ihrer Tätigkeit kreiert haben, also die „Botschaft“ ihres Bildnisses in den Vordergrund rücken<sup>139</sup>. Das jugendliche, schöne Gesicht wird durch das helle Inkarnat betont und durch das hochgesteckte, mit einem schmückenden Band zusammengehalten Haar, veredelt. Ohrschmuck, Ring und die mit Pelz versehene Jacke zeigen die hohe soziale Stellung der Künstlerin an. In ihrem Selbstporträt lässt Kaufmann (Italienaufenthalte 1754–57, 1760–65 und 1781–1807) die Anregungen des 16. Jahrhunderts als der „Glanzzeit“ des weiblichen Porträts erkennen, wie **Tizians** (1488/90–1576) Porträt von Eleonora Gonzaga (Abb. 34) (1536-38, Detail, Uffizien.) oder auch die in die Ferne blickende Livia da Porto Thiene im Gemälde Vereoneses (1528–1588)<sup>140</sup> als Beispiel für diese Frauenbildnisse der Renaissance zeigen sollen.

### **Ein frühes Selbstbildnis Angelika Kauffmanns**

Gegenüber dem offensichtlich selbstsicheren Bildnis der etablierten Künstlerin aus dem Jahr 1773, das keiner Erklärung in bezug auf die Stellung der Künstlerin mehr bedarf, stellt ein Frühwerk im Kunsthandel (Abb. 35) die Ambitionen und Wünsche der jungen Malerin, die vielleicht als Angelika Kauffmann angesprochen werden kann, stärker in den Mittelpunkt: Die Künstlerin zeigt sich ihrer Herkunft entsprechend in eine idealisierte, ländliche Tracht gekleidet, und nutzt den in ein Querformat erweiterten Bildausschnitt zur intensiven Kommunikation mit dem Betrachter. Die verschiedenen Stadien des künstlerischen Entwicklungsprozesses, die Instrumentarien und Hilfsmittel bis zum fertigen Endprodukt hin werden hier in gesprächiger Weise vorgeführt: Sie reichen vom Typus des dem „Borghesischen Fechter“ ähnlichen Muskelmanns im Hintergrund – als Exempel des Modellstudiums – über die Zeichnung am Tisch bis zum vollendeten Hochovalgemälde, das

<sup>138</sup> Kat. Ausst., Treviglio 2000, S. 57, Kat. Nr. 12.

<sup>139</sup> Köstler/Seidl 1998, S. 11.

<sup>140</sup> Pignatti 1976, Bd. 2, Abb. 30 (Kat. Nr. 21, Bd. 1).

Kauffmann mit der rechten Hand hält, ergänzt durch die Palette mit den Pinseln in ihrer Linken. Der Stolz der Malerin wird hier vor allem in der Fülle der ausgebreiteten Gegenstände deutlich, die von Hinweisen auf den akademischen Lernprozess bis zum ausgeführten Werk reichen.

### **Zwischenresümee**

Die genannten Werke zeigen, dass der Einsatz der Palette als Attribut sehr stark von den jeweils aktuellen Schwerpunkten in der Biographie des Künstlers abhängt. Zumeist sind Werke dieses Typus als Repräsentationsbilder angelegt, die weniger Hinweise auf den Arbeitsprozess geben als vielmehr das Selbstverständnis des Malers in bezug auf ihre Stellung in Kunst und Gesellschaft dokumentieren.

### **Spezialgruppe „Zeichenstift-Bild“**

**Martin Knollers** Selbstporträt<sup>141</sup> (1770/1775) im Ferdinandeum in Innsbruck (Abb. 36) reduziert den Bildausschnitt auf das Brustporträt. Im Gegensatz zu Angelika Kauffmanns Gemälde im Kunsthandel wird der Dargestellte sämtlicher akademischen Attribute entkleidet, und folgerichtig nimmt die Rechte mit dem Zeichenstift eine fast symbolische Bedeutung ein, obwohl die „Hand des Meisters“ anatomisch nicht wirklich korrekt mit dem Oberkörper verbunden ist. Der mit feinem Pelz besetzte Kragen des voluminös gestaltete Mantels lenkt den Blick des Betrachters zu Knollers Antlitz und betont die gesamte Kopfpartie. Wie auch bei anderen Gemälden gewinnen Gesicht und Hand als zentrale Darstellungsgegenstände des Künstlerporträts eine fast zeichenähnliche Bedeutung. Die lebhafte Kopfwendung zum Betrachter, die dieses Porträt auszeichnet, ist im Selbstbildnis<sup>142</sup> (Abb. 37) des alten **Knoller** (Mailand, Brera, 1803) einer Distanz gewichen, die mit einem fast verklärten Antlitz des Malers kombiniert wird. Das bereits am Beginn des 19. Jahrhunderts entstandene Werk kann allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass mit der am Oberschenkel aufgestellten Zeichenmappe ein Typus Anwendung findet, der auf das französische 17. Jahrhundert zurückgeht<sup>143</sup>. **Johann Heinrich Tischbein** hat sich 1779 in einem

---

<sup>141</sup> Baumgartl 2004, S. 262, P 7.

<sup>142</sup> Ebd., S. 270, P 42.

<sup>143</sup> Klingsöhr-Leroy 2002: S. 145, Abb. 75, Nicolas Poussin, Selbstbildnis, 1649, Berlin; S. 197, Abb. 104, Philippe Vignon, Henri de Maupérché, 1687, Versailles.

etwas engeren Bildausschnitt, aber mit direktem Blick zum Betrachter und den Zeichenstift am oberen Rand der Zeichenmappe haltend, dargestellt<sup>144</sup>.

Einen „Gegenpol“ zu diesem Typus bildet eine Gattung, die in Österreich kaum Ausprägung fand – das Künstlerporträt unter englischem Einfluss, das, wie in einem von **Josef Kreutzinger** (1757–1829)<sup>145</sup> gefertigten Porträt<sup>146</sup> einer anonymen Malerin deutlich wird (Abb. 38), die legere Sitzhaltung mit einem zart gestalteten Hintergrund verbindet<sup>147</sup>. Die Attribute, Zeichenstift und -mappe, besitzen keinen besonderen Ausdruckswert, sondern sind hier nur wie zur näheren Identifizierung beigegeben. Der Akzent liegt in diesem Fall keinesfalls auf Porträts der Dargestellten in ihrer Eigenschaft als Künstlerin. Verwandt mit diesem exquisiten Aquarell auf Elfenbein ist Kreutzingers Porträt<sup>148</sup> eines Herren vor dem Grabmal seiner Frau (Abb. 39), das eine fast identische Bildanlage zeigt. Mit diesen Beispielen wird deutlich, dass ein Grundtypus existiert zu haben scheint, der in flexibler Weise mit verschiedenen Inhalten gefüllt werden konnte.

Wie wichtig dieser Typus des Künstlerporträts mit Stift und Mappe noch in der Spätphase des hier vorgestellten Materials werden sollte, zeigt in höchst anschaulicher Weise ein **Friedrich Heinrich Füger** zugeschriebenes Porträt<sup>149</sup> (Abb. 40) (um 1800) des bayerischen Hofmalers Joseph Karl Stieler (1781–1858): Zeichenstift und Entwurfsmappe sind im Gegensatz zu Knollers Altersbild in völlig neuer Weise eingesetzt: Sie werden nicht mehr als Werkzeuge der Arbeit präsentiert, sondern verkörpern die Selbstsicherheit des Künstlers, die Füger zusätzlich mit einem herausfordernden Blick kombiniert. Bei Füger besitzen die Attribute zudem den Charakter auszeichnender Merkmale, die ganz offensichtlich zur Bedeutungssteigerung eines Künstlerporträts im Typus einer klassizistischen Bildnisbüste eingesetzt werden. **Josef Rebell's** (1787–1828) Selbstporträt<sup>150</sup> (um 1800) (Abb. 41) verstärkt diese bei Füger zu erkennende Tendenz in Richtung eines strengen und fast biedermeierlich anmutenden Porträts.

<sup>144</sup> Tietze 1907, Abb. 200.

<sup>145</sup> Grünstein 1907–1950, S. 519 nennt die zahlreichen Porträts dieses bedeutenden österreichischen Bildnismalers. Margarethe Klose, Josef Kreutzinger 1757-1829, phil. Dipl. (ms), Wien 1988.

<sup>146</sup> Fuchs 1981, S. 114f.

<sup>147</sup> Kluxen 1989, S. 9.

<sup>148</sup> Kat. Ausst., Wien 2006 I, S. 148, Kat. Nr. 31.

<sup>149</sup> Kat. Slg., München 1978, S. 96-98, Kat. Nr. 9997.

<sup>150</sup> Kat. Ausst., Wien 2004, S. 222, Kat. Nr. 78.

## **Zusammenfassung**

Bei dem hier vorgestellten Typus des Paletten- bzw. Zeichenstiftbildes sind die Attribute des Malers, ähnlich wie beim Staffeleibild, die wesentlichen Gegenstände. Anhand des vorliegenden Materials kann beobachtet werden, dass in den Porträts mit Palette und Pinsel die Wiedergabe konkreter Vorgänge der Arbeitsweise des Künstlers meist keine große Rolle spielte, vorrangig schien vielmehr die würdevolle Repräsentation des Dargestellten als Künstler. Für diesen meist auf Antlitz und Malerutensilien fokussierte Typus wurde naturgemäß ein engerer Bildausschnitt gewählt und aus diesem Grund ist eine Nähe zum privaten Bildnis, wie etwa dem Freundschaftsbild, gegeben. Zentral scheint für viele Künstler die Betonung ihrer Tätigkeit in geistiger und manueller (handwerklicher) Hinsicht gewesen zu sein.

### **1.3 Das Künstlerporträt mit speziellen Attributen - der Maler und „sein“ Attribut**

#### **Allgemeine Charakterisierung der Gruppe**

Die nun zu besprechende Gruppe steht in gewisser Weise zwischen den Formen der traditionellen Repräsentation und den „privaten“ Bildnissen. Charakteristisch für diese Werke ist der Umstand, dass auf sehr spezielle und zum Teil persönliche Weise Berufsstand oder spezifische Eigenschaften bzw. Fähigkeiten des Künstlers gezeigt werden sollen. Im Gegensatz zur Gruppe, bei der das Antlitz im Zentrum steht, ist die Aussage des jeweiligen Porträts in hohem Maße von der Wahl der Attribute bzw. des Hintergrundgeschehens abhängig. Im Vergleich zum „allegorischen“ Künstlerporträt, das stärker auf eine weitreichende Gesamtaussage, zum Teil auf der Basis eines literarischen Concetto, orientiert ist, sind die Künstlerporträts mit speziellen Attributen häufig aus der Gegenüberstellung zwischen dem Porträtierten und „seinen“ Attribut(en) gestaltet. Diese Gruppe besitzt einerseits die Funktion, die Tätigkeit des Künstlers in den Vordergrund zu rücken, andererseits aber auch besondere Fertigkeiten zu demonstrieren (Selbstporträt Paul Trogers).

#### **Paul Trogers Selbstporträt im Ferdinandeum**

Paul Troger verkörpert in seinem um 1728 entstandenen Selbstporträt<sup>151</sup> (Abb. 42), das im Innsbrucker Ferdinandeum aufbewahrt wird, in sehr instruktiver Weise den

---

<sup>151</sup> Aschenbrenner/Schweighofer 1965, S. 91; Krapf 1996, S. 257; Kat. Ausst., Wien 2004, S. 162, Kat. Nr. 53.

Typus des Künstlerporträts, dessen Attribute nur aus der Biographie des Künstlers verständlich sind. Darin zeigt sich ein deutlicher Unterschied zum Staffelei- oder Palettenbild, das hauptsächlich einen traditionellen Typus zeigt und auf die Individualität der Künstlerpersönlichkeiten üblicherweise wenig Rücksicht nimmt. Der Maler Troger rückt im konkreten Fall nämlich seine Fertigkeiten als Stecher in den Vordergrund, da die zur Gänze durchgestreckte Linke mit einem charakteristischen Gestus eine Kupferplatte hält. Die besondere Bedeutung dieses Gestus unterstreicht der den Betrachter herausfordernd fixierende Blick, der darauf schließen lässt, dass dem ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückten Attribut eine besondere Bedeutung im Gemälde zukommt. Dem Nekrolog zufolge war Troger auch als Stecher tätig<sup>152</sup>. Im Gegensatz zur repräsentativen Geste, die möglicherweise in einem Selbstporträt Solimenas (siehe Abb. 44) einen Vorläufer besitzt<sup>153</sup>, verstärkt das offene Rüschenhemd und der Hausrock den legeren Charakter des Porträts. Von Bedeutung könnte in diesem Zusammenhang auch die Tradition der französischen Porträtkunst Rigauds sein, wie ein nachfolgender Vergleich mit dem Porträt François Joseph de Camus (1672–1732) zeigen soll. Die eigenwillige Kopfbedeckung Trogers wird in der Literatur immer wieder angesprochen, da die exakte Herkunft dieses Kleidungsstückes ungeklärt ist. **Hieronimus Peteffi** (1714–1805) (Abb. 43), ein Schüler Trogers, schmückt sein Haupt in einem Selbstporträt<sup>154</sup>, das er als ausführender Maler um 1780 an der Fassade des Stainerhauses in Schlanders (Bozen) hinterließ mit ähnlichem Kopfschmuck. Dies legt die Vermutung nahe, dass es sich bei der Birett-ähnlichen Kopfbedeckung um eine landesspezifische Tracht handeln könnte. Von Bedeutung ist im konkreten Zusammenhang, dass Peteffis Selbstporträt auf den Typus des an Hausdekorationen beliebten sakralen Porträts zurückgeht.

### **Francesco Solimenas Selbstporträt**

Francesco Solimenas Selbstporträt<sup>155</sup> in Neapel (Abb. 44), das zwischen 1715 und 1720 entstanden sein dürfte, ist in mehreren Fassungen erhalten. Die malerisch am qualitativsten ausgeführte Variante, die heute in Neapel zu sehen ist, soll im folgenden mit dem Porträt Trogers in Innsbruck verglichen werden. Solimenas

<sup>152</sup> Aschenbrenner/Schweighofer 1965, S. 229.

<sup>153</sup> Ebd., S. 160, Solimena wird als einer der einflussreichsten italienischen Maler angeführt.

<sup>154</sup> Kofler 1999, S. 440–442. Für den Hinweis zu Peteffis Selbstporträt am Stainerhaus danke ich dem Leiter der Bibliothek Schlandersburg, Dr. Raimund Rechenmacher (Schlanders).

<sup>155</sup> Kat. Ausst., Canberra/Melbourne 2001, S. 75.

Selbstporträt zeigt ihn selbst als Abt, gleichsam als geistliches „Rollenporträt“. Obwohl auch Solimena den direkten Blickkontakt mit dem Betrachter sucht, wirkt sein Selbstporträt distanzierter und stärker in einen reicheren architektonisch gestalteten Umraum eingebettet. Dieser repräsentative Charakter, der Solimenas Werk auszeichnet, erfährt hingegen bei Troger durch den gewählten Bildausschnitt eine deutliche Einschränkung. Während sich Troger fast zum Betrachter vorzuneigen scheint, betont Solimena durch eine leichte Untersichtigkeit die fast hoheitsvolle Erscheinung des Künstlers mit priesterähnlichem Habitus.

Ein Vergleich mit **Hyacinthe Rigauds** (Abb. 45) im Jahr 1713 entstandenem Bildnis des François Joseph de Camus (1672–1732), eines Erfinders und Ingenieurs zeigt, dass der auffällige Gestus des Präsentierens eines persönlichen Attributes verbreiteter als vielfach angenommen gewesen sein dürfte. Camus stützt sich in seinem Lehnstuhl fast thronend und in kostbarer Robe allerdings nicht auf eine Platte, sondern auf ein Buch. Troger greift somit einen in Europa gebräuchlichen Typus auf, fokussiert diesen aber in deutlicher Weise durch die Verwendung der Kupferplatte auf seine persönliche Tätigkeit als Stecher.

Der prononcierte Verweis auf einen aufgestellten Hinweis, sei es eben eine Kupferplatte oder wie im Fall Rigauds Porträt von Camus ein Buch, sollte noch in der Maria Theresianischen Zeit eine besondere Bedeutung gewinnen. Insbesondere ist hier auf ein Schabkunstblatt<sup>156</sup> (Abb. 46) von **Johann Gottfried Haid** (1730 –1776) nach Martin von Meytens, Fürst Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg (1711–1794) zeigend, hinzuweisen, sowie auf einen Kupferstich des Jakob Matthias Schmutzer von Fürst Kaunitz-Rietberg (1767)<sup>157</sup>. In beiden Fällen fungiert das auf einem Tisch aufgestellte Buch, auf dem jeweils eine Hand ruht, als Attribut von Staatsmännern.

Bei den Künstlerporträts, die in der zweiten Jahrhunderthälfte entstanden sind, kann beobachtet werden, wie die Prononciertheit des Gestus in Trogers Porträt zurückgenommen wurde. **Franz Anton Zeillers** (1716–1794) Selbstporträt<sup>158</sup> (1763/1765) (Abb. 47) im Stift Ottobeuren zeigt den Maler mit lockerem Mantelumhang als selbstbewussten Maler der Reichsabtei. Das bewusste Aufstützen in Trogers Bild hat sich nun zu einem eher würdevollen Abstützen auf einem signierten und mit dem Hinweis auf den Wohnort Reutte versehenen Schreibheft

<sup>156</sup> Koschatzky 1979, S. 497, Kat. Nr. 11.

<sup>157</sup> Kat. Ausst., Melk 1980, S. 392, Kat. Nr. 353.

<sup>158</sup> Matsche 1970, S. 670, G 56; Fischer 1964, S. 41.



gewandelt. Aus dem spezifischen Attribut bei Troger ist nun in Zeillers Werk eine (erklärend gedachte) Künstlersignatur geworden.

### **Trogers Porträt von Georg Raphael Donner**

Gleichzeitig zum Selbstporträt in Innsbruck schuf Troger das Bildnis<sup>159</sup> des Bildhauers und Freundes Georg Raphael Donner (1693–1762) (Abb. 48). Wie auch im Innsbrucker Porträt konzentriert sich Troger ganz auf die Figur und die entsprechenden Attribute. Der nachdenklich gegebene Bildhauer scheint fast mit seinen Attributen, einem Modelliereisen, dem Messzirkel und vor allem der weiblichen Büste, zu verschmelzen. Lichteinfall, Kolorit und die Oberflächengestaltung mit den ungegliederten großen Flächen in Gewand und Büste begünstigen diesen Eindruck. Der Künstler und sein Werk scheinen somit in intimer Weise eine neue „Einheit“ zu schaffen, die unter dem Zeichen der Inspiration des Künstlers und des seine Werke zum Leben erschaffenen Mythos des Pygmalion zu stehen scheint. Aufgrund dieser vielfältigen Bezüge ergibt sich hier eine stärkere Beziehung zum Typus des allegorischen Künstlerporträts und naturgemäß eine Distanz zum höfisch orientierten repräsentativen Porträt. So wurde ein rechts im Hintergrund befindliches Kryptoporträt in der Literatur verschiedentlich auf Erzbischof Firmian bezogen<sup>160</sup>.

### **Franz Anton Palkos Bildnis des Bildhauers Gottfried Fritsch**

Franz Anton Palkos um 1750 entstandenes Bildnis<sup>161</sup> des Bildhauers Gottfried Fritsch (Abb. 49) zeigt, dass Bildhauerporträts häufig diese – bei Troger markante – unmittelbare Nähe zwischen Künstler und Modell suchen. Auch bei Palko scheint der dargestellte Bildhauer Fritsch sein Modell durch die Berührung mit der Rechten fast zu verlebendigen und somit die „tote“ Materie durch die künstlerische Tätigkeit zum (künstlerischen) Leben zu erwecken.

**Nicolas de Largillières** Porträt<sup>162</sup> des Bildhauers Nicolas Coustou (1658–1733) aus dem Jahr 1710 (Abb. 50) zeigt, wie aus diesem Zusammenwirken zwischen dem Künstler und „seinem“ Attribut ein neuer Zusammenhang entstehen kann: Der Bildhauer verwandelt durch seine Tätigkeit die bloße Materie in künstlerische Form. Der rhetorische Gestus der Linken unterstreicht diesen Anspruch, den im

<sup>159</sup> Doppler 1997; Kat. Ausst. Wien 2004, S. 164, Kat. Nr. 54.

<sup>160</sup> Doppler 1997, S. 10-12.

<sup>161</sup> Kat. Ausst., Wien 2006 I, S. 112, Kat. Nr. 13.

<sup>162</sup> Klingsöhr-Leroy 2002, S. 291, Kat. Nr. 92.

Vordergrund befindlichen, unbearbeiteten rohen Stein in die Skulpturengruppe auf dem Postament im Hintergrund umzugestalten. Durch diese Gestik wird der Sinngehalt der Attribute in einen klaren Zusammenhang übergeführt, der letztlich dem eines allegorischen Porträts entspricht.

Das Bildnis<sup>163</sup> eines Wiener Malers um 1750, das den am Modell arbeitenden Bildhauer **Johann Christoph Mader** (1695–1761) (Abb. 51) zeigt, präsentiert nun das vollendete Werk des Künstlers, eine Raptusgruppe, als Attribut. Noch am Ende des Jahrhunderts war dieser Typus geläufig, deutlich sichtbar in einem Porträt<sup>164</sup> des Bildhauers Antonio Canova (1757–1822) von **Angelika Kauffmann**, entstanden um 1800 (Abb. 52): Stolz hält der berühmte Künstler ein Modell der berühmten Gruppe „Herkules und Lichas“<sup>165</sup> wie auf dem Präsentierteller.

### **Zwischenresümee**

Die bisher gezeigten Beispiele zeigen, dass die gewählten Attribute Aussagen treffen, die nur aus einer Kenntnis der Biographie und aus dem Œuvre des Künstlers verständlich sind. Das Verhältnis zwischen dem Künstler und seinem ihn auszeichnenden Attribut steht durchwegs im Mittelpunkt und kann, wie Trogers Gemälde des Bildhauers Donner und Nicolas de Largillières Porträt des Bildhauers Coustou zeigen, ohne Probleme in eine Allegorie des die Materie lebendig machenden Künstlers verwandelt werden. Die abschließenden Werke dieses Abschnitts zeigen, wie das geschaffene Werk zum auszeichnenden Attribut des Künstlers mutiert.

### **Spezialgruppe „Tätigkeiten ohne künstlerischen Hintergrund“**

Verschiedene Werke, die im folgenden kurz besprochen werden sollen, zeigen, dass die Individualität, die im ersten Abschnitt mit Berufsattributen verbunden wurde, auch durch Gegenstände verdeutlicht werden kann, die den Künstler in seiner „Freizeit“ präsentieren. Naturgemäß wird dadurch der genrehafte Charakter verstärkt und der Künstler abseits des beruflichen Alltags geschildert.

---

<sup>163</sup> Kat. Ausst., Wien 1993, S. 248, Kat. Nr. 15.

<sup>164</sup> Kat. Ausst., Venedig/Possagno 1992, S. 92, Kat. Nr. 3.

<sup>165</sup> Ebd., S. 92, Lt. Giuseppe Pavanello entspricht das Modell der Herkules und Lichas-Gruppe in Kauffmanns Porträt den Bronzefiguren in der Eremitage in St. Petersburg und in der Kunsthalle in Bremen.

**Christian Seybolds** um 1745 entstandenes Selbstporträt<sup>166</sup> mit Schnupftabakdose (Abb. 53) verlegt die Malerutensilien und die Leinwand kaum auszumachend in den Hintergrund. Seybold gibt sich als Maler im bürgerlich-privaten Ambiente, das Alltägliche in den Vordergrund rückend. Christian Seybold steht mit seinem unbestechlichen Naturalismus besonders in der Nachfolge von Balthasar Denner. In manchen anderen Werken Seybolds ist neben der Suche nach der Wiedergabe aller Einzelheiten ein Einfluss der Werke Rembrandts, wie etwa in der Lichtführung, zu konstatieren<sup>167</sup>. Diese Kategorie von Bildern, vergleicht man sie mit den „Arbeitsbildern“ des ersten Abschnitts und den Gruppen des Staffelei- und Palettenporträts, vertritt den von der Arbeit ausruhenden Künstler. Als einer der namhaftesten Porträtisten des 18. Jahrhunderts rückte Seybold stets den „Menschen“ in den Vordergrund, und der ausgeprägte Apparat der Repräsentation wurde zweitrangig. Im Jahr 1773 zeigt sich **Johann Heinrich Tischbein d.Ä.** (1722–1789) in seinem Selbstbildnis<sup>168</sup> (Abb. 54) bei der Ruhe von der Arbeit mit der Schnupftabakdose in der Hand. Dieser En face-Typus zeigen den Künstler möglicherweise in einer Inspirationsphase; die Leinwand hinter ihm ist noch unberührt und Malerutensilien werden nicht in das Bild integriert. 1747 wurde dieses Porträt in die berühmte Galerie der Selbstbildnisse in den Uffizien aufgenommen<sup>169</sup>.

### **Zusammenfassung**

Die vorgestellte Gruppe der Porträts mit speziellen Attributen gibt dem Künstler die Möglichkeit, sich und seine weitreichenden Fähigkeiten vorzustellen, so wie es Paul Troger im Innsbrucker Selbstporträt beispielhaft tut. Dabei spielt die Gestik eine essentielle Rolle, da sie die Künstler und ihre Attribute aufeinander bezieht. Diese intime Verbindung wird besonders bei Bildhauerporträts augenfällig, die auch veranschaulichen, wie in Anlehnung an Allegorien umfassendere Aussagen im Bild getroffen werden können. In Porträts wie jenem von Johann Christoph Mader oder Antonio Canova fungiert das Modell überwiegend als Attribut, also als Auszeichnung des Künstlers in bezug auf seine Tätigkeit. Ein weiteres Charakteristikum dieses Porträttypus mit speziellen Attributen greift Christian Seybold auf und zeigt – im

---

<sup>166</sup> Kat. Slg., Wien 1980, Bd. 2, S. 645f; Kat. Ausst., Wien 2004, S. 136, Kat. Nr. 42.

<sup>167</sup> Herrmann-Fichtenau 1983, S. 126.

<sup>168</sup> Kanz 1993, S. 163.

<sup>169</sup> Krapf 1996, S. 261.

Gegensatz zu den vorangegangenen Bildnissen – den Künstler im privaten Umfeld, somit weniger in Zusammenhang mit seinem Schaffen.

#### **1.4 Das Künstlerporträt mit allegorischem Hintergrund**

##### **Allgemeine Charakterisierung der Gruppe**

Die Gruppe der Künstlerporträts mit allegorischem Hintergrund zeichnet neben der repräsentativen Darstellung des Porträtierten eine zum Teil weitreichende inhaltliche Gesamtaussage aus. Die mit dem künstlerischen oder privaten Umfeld des Porträtierten verbundenen Themen werden gleichsam in Form von Bildnissen erzählt. Diese können Argumente wie etwa die Stellung der Malerei innerhalb der bildenden Künste sowie Tod und Vergänglichkeit behandeln, aber auch private und familiäre Motive zum Inhalt haben. Die üblichen Malerattribute werden bei diesem – im Vergleich zum Palettenbild – stärker erzählerisch orientierten Typus beträchtlich erweitert: So finden sich an der Seite des Dargestellten häufig Skulpturen, Gemälde und Requisiten, die dem besseren Verständnis des Gesamtzusammenhangs dienen. Die Tatsache, dass sich ein Künstler der Allegorie bedient, weist prinzipiell auf seine besondere Bildung oder entsprechende Anregungen von außen hin, betont also neben der genuin künstlerischen Fähigkeit auch intellektuelle Versiertheit. Naturgemäß ist beim Typus mit allegorischem Hintergrund mehr Raum für die Erzählung notwendig: Deshalb ist der Bildausschnitt im Vergleich zum „Palettenbild“ oder zum Künstlerporträt „in Nahansicht“ auch weit großzügiger gewählt.

##### **Franz Anton Maulbertschs sogenanntes Selbstporträt im Belvedere**

Das sogenannte Selbstporträt<sup>170</sup> (Abb. 55) des Franz Anton Maulbertsch dürfte etwa um 1767 entstanden sein und befindet sich heute im Belvedere in Wien. Immer wieder wurde in der Forschung durch Untersuchungen angestrebt, das Porträt enger in die Werkchronologie dieser Jahre einzubinden, denn die gegenwärtig häufig anzutreffende Zuschreibung an Maulbertsch kam primär durch Argumente stilistischer Evidenz zustande<sup>171</sup>. Ein gewisser Orientierungspunkt für die zeitliche Einordnung dieses Werkes scheint das gut dokumentierte und im Typ der

---

<sup>170</sup> Kat. Slg., Wien 1980, Bd. 1, S. 336f; Dachs 1998; Kat. Ausst., Wien 2004, S. 138, Kat. Nr. 43; Frodl/Krapf 2006, S. 386-388.

<sup>171</sup> Dachs 1998, S. 44.

Präsentation des Dargestellten vergleichbare Porträt Jakob Matthias Schmutzers (siehe Abb. 56) zu sein, das von Franz Messmer (1728–1773) und Jacob Kohl (1734–178) 1767 an der Akademie in Wien als gemeinschaftliches Aufnahmewerk eingereicht wurde<sup>172</sup>.

Der Porträttyp mit allegorischem Kontext erfährt beim sogenannten Selbstporträt Maulbertschs eine außergewöhnliche Ausbildung und ist deshalb ein für die Typenbildungen der österreichischen Kunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts äußerst interessantes Werk: Von einem Stuhl mit geschwungener Lehne dreht sich der Künstler temperamentvoll in die Richtung des Betrachters. In seiner Linken hält er seine Zeichenmappe unter dem Arm, mit der rechten Hand präsentiert er ein in Arbeit befindliches und als Brustbild ausgeführtes Porträt. Für die Identifizierung des an dieser Stelle im Profil dargestellten Knaben mit Perücke gibt es in der Literatur unterschiedliche Interpretationsansätze: der Künstler könnte einerseits seinen Sohn porträtiert oder andererseits angestrebt haben, prinzipiell eine Allegorie des Alterns darzustellen. Trotz der energischen Drehung mit dem Oberkörper scheint der Maler seine Utensilien fest im Griff zu haben: Die ausdrucksstarken Finger beider Hände scheinen die mit Inspiration gesegnete Schaffenskraft des Künstlers verdeutlichen zu wollen. Kontrastreich sind der dunkle Rock und die rote, am Rand mit Pelz versetzte Kopfbedeckung gegeneinander abgesetzt. Die Ausführung der Gegenstände und des Hintergrundes sind im Gegensatz zum Vordergrund skizzenhafter ausgeführt, manche Details im Hintergrund sind sogar kaum auszumachen. Hinter dem abgewinkelten rechten Arm des Porträtierten ist – im Vergleich mit dem Porträt Schmutzers – eine ähnliche Figurengruppe mit den Personifikationen von „Providentia“ und „Pictura“ vorstellbar. Für Schöpfer dieses Werkes mag nicht so sehr die Allegorie insgesamt, die sich im konkreten Fall ohnehin nicht eindeutig bestimmen lässt, sondern ein sehr persönlicher Zugang zur Aufgabe des Selbstporträts maßgeblich gewesen sein. Diese Einstellung drückt sich auch darin aus, dass gleichsam ein S-Schwung das gesamte Bild durchzieht und sowohl die Figur als auch die Personifikation links im Hintergrund entsprechend gestaltet. Im Gegensatz dazu lassen sich bei den allegorischen Porträts des französischen 17. und 18. Jahrhunderts die – dort eher statuarisch gestalteten – Personifikationen relativ leicht auflösen, da sie meist recht

<sup>172</sup> E. Baum, M. Krapf und W. Telesko sind der Meinung, Maulbertschs sogenanntes Selbstporträt sei vorher entstanden, F.M. Haberditzl, E. Maser und M. Dachs sprechen sich für eine frühere Entstehung des Schmutzer-Porträts von Messmer und Kohl aus.

präzise wiedergegeben und somit eindeutig erkennbar sind. Beim Maler des gegenständlichen Bildes scheint eine solche Haltung weniger von Bedeutung: Vielmehr steht bei ihm der persönliche – künstlerisch expressiv formulierte – Zugang, der die Bedeutung der Allegorie nur aus dem individuellen Zugang des Künstlers erkennbar werden lässt, im Zentrum des Interesses. Mit dieser Einstellung formt der Maler die Tradition des mit Personifikationen versehenen allegorischen Porträts französischer Prägung zugunsten einer bewusst rätselhaft gestalteten und expressiven Selbstdeutung um.

### **Das Bildnis Jakob Matthias Schmutzers**

Auf die viel zitierte Verwandtschaft zwischen dem Selbstporträt, das häufig Franz Anton Maulbertsch zugewiesen wird, und dem Bildnis<sup>173</sup> des Jakob Matthias Schmutzer (Abb. 56) wurde bereits verwiesen. Dieses von Franz Messmer und Jacob Kohl 1767 in Wien als Gemeinschaftswerk für die Aufnahme an der Akademie angefertigte Gemälde befindet sich in der dortigen Gemäldegalerie. Der Tiroler Maler Franz Messmer war auf Bildnismalerei spezialisiert und arbeitete somit an der Figur Jakob Schmutzers; der Wiener Künstler Kohl dürfte hingegen den Rest, also die sehr detaillierte Schilderung der Stofflichkeit, die Draperie und die Ausführung der Pose geschaffen haben<sup>174</sup>. Wie das sogenannte Selbstporträt Maulbertschs Werk ist auch Schmutzers Porträt als Kniestück ausgeführt und stellt den Gründer der Kupferstecherschule an einem Tisch im Lehnstuhl sitzend dar. Schmutzer richtet sich aber weniger energisch auf und lässt seinen Blick in die unbestimmte Weite schweifen. Gleichfalls mit Zeichenmappe und einem Zeichengerät ausgestattet lehnt er an einer mit einem Widderkopf beschlagenen Kommode. Links im Mittelgrund schließt die rötlich-braun glänzende Figurengruppe mit „Providentia“ und „Pictura“ an. Diese Elemente des Widderkopfes und der Figurengruppe sind bei guter Beobachtung auch im skizzenhafter gestalteten Porträt sogenannten Porträt Maulbertschs auszumachen<sup>175</sup>. Mit diesen Vergleichsmomenten wird die Beziehung zwischen den beiden Werken noch weiter verstärkt. Im Unterschied zur Malweise des von Monika Dachs Johann Bergl<sup>176</sup> zugeschriebenen sogenannten Selbstporträts Maulbertsch lässt sich die Allegorie mit der „Providentia“ und „Pictura“

---

<sup>173</sup> Kat. Ausst., 2004, S. 142, Kat. Nr. 45.

<sup>174</sup> Ebd., S. 142.

<sup>175</sup> Dachs 1998, S. 44.

<sup>176</sup> Dachs 1998.

bei Messmer und Kohl ohne Probleme auflösen. Der Gesamteindruck des Porträts Schmutzers ist somit wesentlich von der barock-klassischer Manier geprägt, der Schöpfer des sogenannten Selbstporträts Maulbertschs hingegen vertritt mit seinem Porträt den „antiklassischen“ Akademiestil.

### **Matthäus Günther im Selbstporträt**

Der berühmte bayerische Freskant Matthäus Günther (1705–1788) erscheint in seinem 1764 entstandenen Selbstporträt<sup>177</sup> (Abb. 57), das heute im Bayerischen Nationalmuseum in München zu sehen ist, vor einem ähnlich schwer zu definierenden und skizzenhaft angelegten Hintergrund wie der Dargestellte im oben besprochenen sogenannten Selbstporträt Maulbertschs. In diesem als Kniestück angelegten Selbstbildnis wendet sich Günther, der Direktor der Reichsstädtischen Kunstakademie war, in einer leichten Drehung dem Betrachter zu und hebt sich dadurch etwas von der geschwungenen Sessellehne ab, die mit dem Lehnstuhl im Gemälde Maulbertschs vergleichbar ist. Die Gestik der Arme wirkt gleichsam einladend, die Attribute (Palette und Pinsel) weisen Günther als Maler aus, sind aber gleichzeitig auch so angeordnet, dass vom Daumen in der Palette über die Pinsel eine Linie zum in den Hintergrund führenden Verweisgestus gezogen werden kann. Die Figuren hinter dem rechten Arm des Malers sind nur schwer auszumachen und können möglicherweise als Gruppe von Putten gedeutet werden. Ähnlich wie beim sogenannten Selbstporträt Maulbertschs ist auch hier ein inhaltlicher Gesamtzusammenhang schwer zu erkennen: Der Verweis auf die Fahne, die faltenreich die Draperie des Mantels in den Hintergrund fortzusetzen scheint, ist im Kontext der Bildentstehung nur schwer zu erklären, denn das Gemälde war den Quellen zufolge ein Geschenk an die Familie der zukünftigen Braut, Scholastika Raffler. So kann auch bei diesem Selbstporträt mit allegorischem Hintergrund beobachtet werden, dass die persönliche Lebensgeschichte des Künstlers den Stoff für eine recht unbestimmte Allegorie liefert, und nur eine genaue Kenntnis der Biographie des Künstlers das Verständnis erleichtert.

---

<sup>177</sup> Kat. Ausst., Augsburg 1988, S. 318, Kat. Nr. 108.

### **Johann Jakob Zeiller Selbstbildnis in Ottobeuren**

Johann Jakob Zeiller (1708–1783) blickt sehr ernst aus seinem zwischen 1763 und 1765 entstandenen Selbstbildnis<sup>178</sup> (Abb. 58), das sich im Klostermuseum der Benediktinerabtei Ottobeuren befindet: Der Künstler sitzt aufrecht bei der Arbeit; der sorgfältig gebundene Hemdkragen betont die würdevoll-strenge Sitzposition zusätzlich. Palette und Pinsel als Attribute werden vom Maler prominent ins Bild gehalten. Im Unterschied zu den vorangegangenen Porträts mit allegorischem Hintergrund, die etwas über das „Privatleben“ der Künstler aussagen, scheint es Zeiller ein Anliegen gewesen zu sein, möglichst viele allgemeine allegorische Verweise auf die Malkunst aufzuzeigen: So liegt im Schoß des Malers ein maskenähnliches Frauengesicht mit verbundenem Mund, womit auf die „stumme Kunst“ der Malerei verwiesen werden dürfte, die oft als Gegenbild zur sprechenden Kunst der Literatur bzw. Poesie angesehen wird. Auch der mit dem Malstock hantierende Affe im Hintergrund bezieht sich auf die Malkunst und veranschaulicht den an diese Gattung gerichteten Vorwurf, eine bloß nachahmend-nachäffende Kunst zu sein, die nichts Neues zu schaffen weiß. Darauf könnte auch die Maske Bezug nehmen, die im Hintergrund zwischen dem Maler und dem Affen platziert ist. In der Literatur findet sich auch ein Hinweis auf einen weiteren möglichen Umstand der Entstehung dieses Werkes, der sich auf die Ermordung eines Freundes des Porträtierten in Rom bezieht<sup>179</sup>.

### **Christian Seybolds Bildnis mit Putto**

So sind auch im folgenden zu besprechenden Selbstporträt (Abb. 59) aus dem Kunsthandel, das Christian Seybold zugeschrieben wird, die im Gemälde vertretenen Gegenstände und Personifikationen durchaus als allgemeine Verweise auf die Malkunst anzusprechen. Der Künstler mit bürgerlicher Kleidung und Hut dreht sich mit dem Oberkörper bildeinwärts und blickt leicht herausfordernd zum Betrachter, dessen Aufmerksamkeit er mit seinem deutlichen Hinweis auf die im Vordergrund befindlichen toten Fische lenken will. Der Putto als Sinnbild für die Inspiration des Künstlers reicht dem Maler auffordernd den Pinsel und rezipiert in ikonographischer Hinsicht den Typus des Amorknaben mit Pfeil. Die im Bildhintergrund in Grisaille wiedergegebene und auf einer Wolke thronende Minerva überwacht in ihrer

---

<sup>178</sup> Matsche 1970, S. 670f.; Fischer 1964, S. 41.

<sup>179</sup> Matsche 1970, S. 38.



traditionellen Rolle als Beschützerin der Künste die Szene und vervollständigt so die mythologische „Einkleidung“ des Porträts.

Das im Jahre 1773 in Florenz entstandene Selbstporträt<sup>180</sup> des weitgereisten, sehr erfolgreichen und an den verschiedensten Höfen tätigen Malers **Johann Zoffany** (Abb. 60) wird in der dortigen Galleria degli Uffizi aufbewahrt und lässt die Einflüsse des langen Englandaufenthaltes erkennen. Die Geste der das Kinn umgreifenden rechten Hand und der nachdenkliche Blick des Dargestellten erinnern an den Typus der Denker- und Gelehrtenbildnisse des 18. Jahrhunderts und tauchen den Künstler in das Flair eines Intellektuellen. Die nur unscharf gemalte und mit dem Umfeld fast verschmelzende Palette samt eingesteckten Pinseln liegt wie eine Drehscheibe zwischen dem Künstler und dem Hintergrund. Der Künstler spielt hier mit dem sich in den Hintergrund öffnenden Raum, den der teilweise beiseite geschobene rote Vorhang preis gibt. Offensichtlich wird hier auf einen berühmten Topos der Malkunst in der Antike angespielt, nämlich die Legende von Zeuxis und Parrhasios<sup>181</sup>.

### **Zwischenresümee**

Die bisherigen Beispiele zeigen, dass die Porträts mit allegorischem Hintergrund für den Künstler eine besondere Möglichkeit darstellten, sich zu allgemein-kunsttheoretischen Themen (zum Teil mit prominenten Anleihen aus der Mythologie) oder Ereignissen aus der eigenen Lebensgeschichte zu äußern. Im Vergleich zu den Porträts mit den speziellen Attributen (Pkt. 1.3), die zumeist auf die künstlerischen Fähigkeiten des Dargestellten Bezug nehmen, liegt hier der Schwerpunkt auf einer weitreichenderen und über den konkreten Zusammenhang eines Porträts hinaus reichenden inhaltlichen Aussage.

### **Spezialgruppe „Tod und Vergänglichkeit“**

Innerhalb dieses Typus des Porträts mit allegorischem Hintergrund lässt sich eine Gruppe ausmachen, die auf Tod und Vergänglichkeit als zentrale Themen Bezug nimmt: **Franz Anton Zeiller** hat ein Bildnis<sup>182</sup> seines Onkels, des Malers Johann Jakob Zeiller (Abb. 61), angefertigt, das sich heute im Ferdinandeum in Innsbruck befindet. In ein Oval eingeschrieben, blickt der Porträtierte mit Perücke streng und in

---

<sup>180</sup> Zahlreiche Selbstporträts Zoffanys werden im Aufsatz von William L. Pressly, *Genius Unveiled: The Self-Portraits of Johan Zoffany*, in: *The Art Bulletin*, 69, 1987, S. 86-101, behandelt und abgebildet.

<sup>181</sup> Kris/Kurz 1995, S. 153.

<sup>182</sup> Matsche 1970, S. 670f.

geordneter Kleidung auf den Betrachter. Er zeigt ein aufgerolltes Zeichenblatt, in dessen unterer Hälfte Hinweise auf die bildende Kunst zu erkennen sind wie Zeichenblätter, Messzirkel oder Malstock. In der oberen Blatthälfte lehnt unübersehbar ein Skelett an einem Baum, das an die Vergänglichkeit alles Irdischen mahnt.

Auch **Martin van Meytens d.J.** wählte für ein um 1730 geschaffenes Porträt<sup>183</sup> seines Vaters (Abb. 62), das heute in Gripsholm (Schweden) aufbewahrt wird, das Thema der Vergänglichkeit. Martin van Meytens d.Ä., (1648–1734) ebenfalls ein berühmter Maler, wird von seinem Sohn würdevoll im Lehnstuhl sitzend wiedergegeben. Der Dargestellte lässt den Blick am Betrachter vorbei schweifen und präsentiert mit der linken Hand einen Totenschädel. Meytens beschränkt sich im Porträt seines Vaters auf dieses Symbol der „Vanitas“ und schafft somit einen intensiven Bezug zwischen Mensch und Tod, der an die verbreitete christliche Bildtradition des bußfertigen Heiligen gemahnt.

In **Johann Zoffanys** Selbstporträt<sup>184</sup> aus dem Jahr 1776 (Abb. 63) in der berühmten Galerie der Selbstporträts in den Uffizien in Florenz erfährt das Thema des Todes eine breite inhaltliche Auffächerung: Der Künstler präsentiert sich hier als Halbfigur in einem luxuriösen und mit Pelz verbrämten Mantel. Er wendet den Kopf in Richtung Betrachter, und sein Gesichtsausdruck scheint etwas verkrampft und von den Mühen des Lebens bzw. der Arbeit gezeichnet, versucht aber zugleich, Gelassenheit und Humor auszustrahlen. Zoffany bedient sich in diesem Gemälde einer breiten Palette an Symbolen wie etwa des Totenkopfes in seiner rechten Hand und der Stundenuhr in der Linken, die von einem Buch mit dem berühmten – auf Hippokrates zurückgehenden – Motto „Ars longa, Vita brevis“ hinterfangen wird. Dieses ungewöhnliche Selbstporträt scheint zur Entstehungszeit weithin akzeptiert worden zu sein, musste doch dieses Werk Zoffanys den hohen Ansprüchen der Galerie in Florenz gerecht werden.

## **Zusammenfassung**

Die Gruppe mit Porträts im allegorischem Zusammenhang ist sicher jene, die dem Künstler die größte Möglichkeit bietet, weite Themenkreise abzudecken. Der jeweilige inhaltliche Schwerpunkt ist zumeist nur in Zusammenhang mit der porträtierten Künstlerpersönlichkeit verständlich und bezieht sich im Kern einerseits

<sup>183</sup> Lisholm 1974, S. 106, Kat. Nr. 133.

<sup>184</sup> Siehe Anm. Nr. 180.

auf allgemein-kunsttheoretische Themenkreise und andererseits auf Ereignisse aus dem privaten Umfeld des Künstlers. Zoffanys Selbstporträts zeigen beispielhaft sowohl den Rückgriff auf berühmte Topoi der antiken Kunsttheorie als auch die Integration der Vanitas-Symbolik, wie sie auch bei Meytens und Zeiller auftritt. Von dieser Richtung ist besonders das berühmte sog. Selbstporträt Maulbertschs abzugrenzen, das nach dem Stand der aktuellen Forschung zwar Darstellungen von Personifikationen in das Porträt mit einbezieht, diesen Schwerpunkt allerdings bei einer Interpretation als Selbstporträt Maulbertschs möglicherweise um Elemente aus der Biografie des Künstlers bereichert.

## **2 Künstlerporträts, die ihre Aussage vornehmlich durch Pose und Gestik des Dargestellten treffen**

Innerhalb dieser Gruppe von Künstlerporträts, die sich vorwiegend durch eine besonders repräsentative Betonung von Pose und Gestik des Dargestellten auszeichnet, liegt das Hauptaugenmerk auf der gesellschaftlichen (Selbst-) Präsentation des Künstlers. Somit ergänzt diese Gruppe jene Werke, welche die Aussage vornehmlich über die Attribute treffen (Pkt. 1). Typische und berufsspezifische Attribute des Künstlers wie etwa die Malerutensilien oder eine Leinwand sind bei Werken dieses Typus kaum zu sehen. Naturgemäß werden deshalb auch kaum übergreifende Zusammenhänge (Vgl. Pkt. 1.3, 1.4) und Informationen über das persönliche Umfeld des Künstler angesprochen bzw. vermittelt. Vielmehr stehen Repräsentation sowie die Präsentation des gesellschaftlichen Anspruchs des Künstlers im Zentrum des Interesses, wie auch nachfolgende Beispiele veranschaulichen sollen.

### **2.1 Das „höfische“ Künstlerporträt**

#### **Allgemeine Charakterisierung der Gruppe**

Jene Werke, die den Typus des „höfischen Künstlerporträts“ vertreten, können besonders stark auf die reiche Tradition der repräsentativen europäischen Porträtmalerei zurückgreifen: Diese erhielt vom Idealbild des „Hofkünstlers“<sup>185</sup> der Renaissance in Italien bis hin zum französischen Künstlerbildnis des 17. Jahrhunderts eine beispielhafte Ausprägung in vielen Ländern. Charakteristisch für diesen Typus des „höfischen“ Porträts ist durchwegs eine Bezugnahme auf Gemälde, die Porträts von Adligen oder Herrschern zeigen: Der Dargestellte gibt sich dementsprechend vorwiegend in offizieller Kleidung und selbstbewusster Pose, zuweilen auch mit Attributen, die seinem (zum Teil fürstlichen) Rang entsprechen. Die Intention des Künstlerporträts in Abhängigkeit vom „höfischen“ Porträt besteht vor allem in der Suche nach einer Annäherung an Darstellungen hochrangiger Persönlichkeiten und auf dieser Basis das Bestreben in der entsprechenden Aufwertung des gesellschaftlichen Status.

---

<sup>185</sup> Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985.

### Daniel Grans Selbstporträt in Herzogenburg

Daniel Grans Selbstporträt<sup>186</sup> (1694–1757) (Abb. 64) entstand etwa um 1730 und ist heute in den Kunstsammlungen des Stiftes Herzogenburg ausgestellt. Der als Halbfigur wiedergegebene Maler zeigt sich in legerer Kleidung und mit offenem Hemdkragen, ein Ausdruck, der die Freiheit des künstlerisch schöpferischen Menschen anzeigen soll<sup>187</sup>. Über seine linke Schulter bis hin zur ausgestreckten linken Hand, in der Pinsel und Palette nur schemenhaft angedeutet sind, verläuft ein elegant drapierter, rotbrauner Samtumhang. Grans Selbstporträt entspricht grundsätzlich anderen barocken Künstlerbildnissen dieser Zeit (Troger und Unterberger), in der malerischen Ausführung sind besonders Einflüsse seiner Lehrjahre in Italien (bei Solimena und Ricci [1659–1734]) zu erkennen.

Der nach links gewendete Blick des Künstlers und die Perücke schaffen eine gewisse Distanz und Abgrenzung gegenüber dem Betrachter, der linke Arm vollführt als Gegenbewegung eine Drehung. Gran wollte mit diesem Selbstporträt offensichtlich seine Nähe zur Noblesse aufzeigen und im Gemälde sichtbar dokumentieren, führte er doch seit 1727 auch den Titel eines „Kaiserlichen Kammermalers“. In der Wahl dieses Typus lässt sich gut beobachten, wie Anleihen aus dem repräsentativen hochbarocken Typus des Herrscherporträts für eine Künstlerdarstellung rezipiert werden: **Gianlorenzo Berninis** (1598–1680) Büste für König Ludwig XIV. (Abb. 65, 1665, Schloss Versailles) verkörpert diesen selbstsicheren, distanzierten und letztlich auf sich selbst bezogenen Herrschertypus in beispielhafter Weise. Die Malerei schien in diesem Punkt für Anregungen aus der Porträtplastik empfänglich zu sein. Besonders in der französischen Malerei der zweiten Jahrhunderthälfte fand dieser Typus bei Künstlerbildnissen großen Anklang: So griff etwa der französische Hofmaler **Hyacinthe Rigaud** im Jahr 1716 für sein Selbstbildnis (Abb. 66) in den Uffizien auf diesen Typus zurück, der die Tradition der barocken Herrscherbüste für das Künstlerporträt fruchtbar macht. Wie bereits bei Grans Selbstporträt zu beobachten war, schmiegt sich auch in diesem Bildnis der nobilitierende, reich drapierte Umhang um den Maler, seine Palette und Pinsel sind in ähnlicher Weise wie bei Gran wenig prominent ins Bild gesetzt. Die Inszenierung beider Künstler weist dadurch Parallelen auf, auch wenn der direkt an den Betrachter gerichtete, selbstbewusste Blick Rigauds vom unnahbar-höfischen Habitus Grans

<sup>186</sup> Knab 1977, S. 72, Kat. Nr. Ö I; Kat. Ausst., St. Pölten 2007, S. 92, Kat. Nr. 1.

<sup>187</sup> Kat. Ausst., Braunschweig 1980, S. 56.

abweicht. Dieses Selbstporträt Rigauds muss auf große Anerkennung gestoßen sein, denn in den Sammlungen des Stiftes Göttweig (Niederösterreich) wird ein Kupferstich **Isaac Sarrabats** (1667–1717) verwahrt (Abb. 67), der Rigauds Selbstporträt variiert: Das Repräsentationsbild wird hier um dekoratives Beiwerk wie Draperie und Architekturrahmung erweitert.

**Rigaud** gilt als Schöpfer des repräsentativen Porträts und das Bildnis des Ritters Lucas Schaub aus Basel (Abb. 68) zeigt, wie nobilitierende Gestaltungselemente eingesetzt werden konnten. Der Vergleich mit dem Porträt Daniel Grans lässt hier eine gemeinsame Strategie in der Repräsentation erkennen, die wesentlich auf folgenden Elementen beruht: Verwendung der Allongeperücke, nobilitierender (zum Teil reich drapierter) Umhang, der das Pathos steigert und die Betonung der Selbstsicherheit des Dargestellten im Bewusstsein seiner herausgehobenen sozialen Stellung mit Hilfe eines distanzierenden Blickes.

### **Weitere Porträts, die den höfischen Typus rezipieren**

Auch **Jacob van Schuppen** war sich der besonderen Wirkmächtigkeit des höfischen Porträttypus bewusst und übernahm einige Elemente für die Darstellung des wohlhabenden Johann Traugott von Seilen (1697–1757) (Abb. 69), ein Gemälde<sup>188</sup>, das sich heute im Bruckenthal Museum in Hermannstadt (Sibiu) befindet. Dieses in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts entstandene Büstenporträt zeigt den vornehmen Adligen, der den bürgerlichen Beruf des Richters ausübte, in nobler Kleidung und mit stark gelockter Perücke.

Ein Blick auf die reiche Produktion von Künstlerporträts im „höfischen“ Typus zeigt, dass nicht nur Herrscherdarstellungen rezipiert wurden, sondern die ganze Vielfalt der Adelsporträts. So zeugt ein von **Bartolomeo Altomonte** (1701–1783) geschaffenes Porträt<sup>189</sup> (Abb. 70) im Stift St. Florian, bei dem die linke Hand tastend gegen die Mantelöffnung geführt ist, offensichtlich von der Kenntnis barocker Bischofs- und Prälatenporträts, die diesen Gestus mehrfach zeigen, vor allem, wenn der Dargestellte, ein hoher Kirchenfürst, das Brustkreuz mit einer Hand fixiert (Vgl. Abb. 8). Die Geste betont die Rhetorik und verleiht dem Porträt Lebendigkeit<sup>190</sup>. Altomonte hüllt sich in einen edlen Mantelumhang, dessen Samt in rot und gelb

<sup>188</sup> Kat. Ausst., München 2003, S. 172.

<sup>189</sup> Heinzl 1964, S. 19 u. 58.

<sup>190</sup> Kat. Ausst., Braunschweig 1980, S. 14.

schimmert. Das Tragen der Allongeperücke mit den sorgfällig gedrehten Locken und das auffällig gebundene Halstuch geben dem Aussehen eine extravagante und noble Nuance.

**Johann Georg Platzers** 1731 entstandenes Porträt<sup>191</sup> (Abb. 71), das heute im Ferdinandeum in Innsbruck aufbewahrt wird, variiert diese Haltung in Richtung Zeigegestus. Der vornehm gekleidete Künstler blickt streng zum Betrachter, dessen Aufmerksamkeit er auf eines seiner Bilder lenken will, das er wiederum mit seiner Rechten anpreist. Blick- und Zeigekontakt stehen hier in einem komplexen Verhältnis. Auf dem „Bild im Bild“ erkennt man eine Atelierszene, die den Maler vor seiner Staffelei zeigt wie er sich zu einer weiblichen Figur vorbeugt. Dies kann verschiedentlich gedeutet werden, so etwa als Hinweis auf ein Werk des Künstlers oder im allegorischen Zusammenhang. Platzers ist fein gekleidet mit einem hochgeschlossenem Rüschenhemd und darüber einem edlen Rock, dessen Innenseite in einem kräftigblauen Stoff aufleuchtet. Auch in diesem Porträt erinnern die Allongeperücke und die Fülle des edlen, reich drapierten Umhangstoffes an die Porträts der Adeligen. Selbstbewusst lehnt der Künstler an der Brüstung der rechten Bildseite, an welcher folgende Inschrift zu lesen ist: „geboren 1704 24. Jun. gemahlt 1731 den 19. decem.“<sup>192</sup>. Seinen Namen hat Platzers nicht angegeben.

### **Bartolomeo Altomontes Selbstporträt von 1774**

Die gesamte Spannweite des „höfischen“ Künstlerporträts im betrachteten Zeitraum demonstriert Bartolomeo Altomontes Selbstporträt<sup>193</sup> (Abb. 72) aus dem Jahr 1774. Die lange Lebens- und Schaffensdauer dieses Künstlers hatte fünfzig Jahre nach seinem – bereits besprochenen – St. Florianer Porträt eine ganz andere Auffassung zur Folge: Der Maler tritt hier aufgeklärter, nüchterner und ganz ohne Pathos auf. Dem fortgeschrittenen Jahrhundert entsprechen auch die nun wesentlich kompakter gestalteten Formen. Die Auffassung hat sich – im Vergleich zu Grans Porträt (Abb. 64) – von einem fast aufdringlichen Büstenporträt zur Wiedergabe des Malers *in einem* Raum gewandelt. Prominente Anleihen aus dem höfischen Bereich werden nun mit der Tätigkeit des Schreibens kombiniert. Das Selbstbewusstsein des Künstlers ist auch hier manifest (deutlich etwa in der Rechten, die in die Hüfte gestemmt ist und Anthonis van Dyck in zahlreichen seiner Selbstporträts meisterhaft

---

<sup>191</sup> Plunger 1986, S.53.

<sup>192</sup> Ebd.

<sup>193</sup> Heinzl 1964, S. 53.

ausgearbeitet vorführt), gewandelt hat sich aber die Art der Repräsentation, die nunmehr nüchterner wirkt, wie vergleichsweise in **Joshua Reynolds** Porträt des englischen Parlamentariers und Schriftstellers Horace Walpole (1717–1797), dem vierten Earl of Orford, von 1757 (Abb. 73).

### **Zwischenresümee**

Die eben vorgestellten Künstlerporträts zeigen, wie der europaweit zu konstatierende Wandel in der Auffassung des höfischen Porträts im 18. Jahrhundert auch auf die Entwicklung der Typik des Künstlerporträts durchschlägt. Die eingangs besprochenen Werke von Gran und Altomonte nehmen unmittelbar Anleihen bei der hochbarock-höfischen Repräsentation. Vorbilder aus dem Bereich der Malerei und Plastik werden auf die Aufgabe eines Künstlerporträts übertragen. Das Spätwerk Bartolomeo Altomontes (1774) zeigt deutlich den zeitlichen Wandel: Auch bei diesem Werk wird auf eine nähere, attributive Auszeichnung des Künstlers verzichtet, interessanterweise aber eine Kombination zweier unterschiedlicher Typen vorgenommen: Zum einen bezieht sich Altomonte auf das Herrscherbild, das sich vor allem in der Übernahme des Gestus der angewinkelten Rechten äußert, andererseits verrät die Tätigkeit des Dargestellten als Schreiber bzw. Zeichner einen Hinweis auf den konkreten Berufsstand, der wiederum durch den Gestus der Herrscherrepräsentation nobilitiert erscheint. Der leicht untersichtige Standpunkt, den der Betrachter einnehmen muss, ist beispielhaft für zahlreiche Herrscherbilder dieser Epoche (Vgl. Abb. 83)<sup>194</sup>.

### **Martin van Meytens Selbstporträt um 1745**

Im Œuvre des großen Porträtmalers Martin van Meytens finden sich auch einige Selbstporträts, die zu unterschiedlichsten Anlässen im Leben des Künstlers entstanden sind. Das nun zu besprechende kleinformatige Brustbild<sup>195</sup> wurde um 1745 (Abb. 74) geschaffen und befindet sich heute im Besitz der Akademie der bildenden Künste in Wien. Anders als die bereits vorgestellten „höfischen“ Porträts zog es Meytens vor, einen sehr knappen Bildausschnitt zu wählen und den Akzent fast ganz auf das Antlitz zu verschieben. Der repräsentative Charakter des Porträts bleibt aber durchaus gewahrt, da der Künstler mit der edlen Gewandung und der

---

<sup>194</sup> Raupp 1984, S. 99.

<sup>195</sup> Kat. Slg., Wien 1989, S. 156, Inv. Nr. 102; Kat. Ausst., 2004, S. 132, Kat. Nr. 40.



Perücke auf bekannte Accessoires von Hofkünstlern verweist. Typisch für die Malerei von Meytens und die maria-theresianische Kunst insgesamt<sup>196</sup> ist eine besondere Sorgfalt in der Beschreibung der Details: Gewissenhaft gibt er die einzelnen Lockenbündel der Perücke wieder; ebenso ist eine besondere Vorliebe für die Feinmalerei in den Spitzen des Hemdes zu beobachten. Weiters verweist die an einer dicken Goldkette getragene Bildnismedaille auf seine Nähe zu Adel und Königshaus: Im konkreten Fall ist der schwedische König Friedrich I. (1676-1751) zu sehen, der Meytens 1731 für seine großen Verdienste auszeichnete<sup>197</sup>. Speziell diesen Bildtypus, der die mehr oder minder stolze Präsentation einer hochkarätigen Auszeichnung demonstriert, griff Meytens in seinen Porträts öfters auf.

### **Zusammenfassung**

Die Durchsicht des Materials zu dieser Gruppe ergab, dass das „höfische“ Künstlerporträt sich sehr eng an Adels- und Herrscherporträts oder auch jene von höher gestellten Geistlichen anlehnte und sich den entsprechenden Hauptentwicklungen der Porträtkunst während des ganzen Jahrhunderts anzupassen wusste. Dies wird besonders an Bartolomeo Altomontes Porträts deutlich. Mit einer fast zitathaften Übernahme von Posen, Gesten und dem allgemeinen Habitus dieses repräsentativen Porträttypus beabsichtigten die Künstler, ihre Nähe zur gehobenen Gesellschaftsschicht vorzuzeigen, ihre künstlerische Tätigkeit aufzuwerten und sich selbst gleichsam mit dem Flair des Repräsentativen zu umgeben. Die beanspruchte Zugehörigkeit der Künstler zur gesellschaftlich gehobenen Schicht scheint hier das zentrale Anliegen zu sein. Vor allem durch die noble Gewandung, das Tragen von Perücken und die Rezeption herrscherlicher Posen und Gesten zeichnet sich dieser Bildtyp aus. Im konkreten Verweis auf persönliche Gegenstände, wie etwa im Beispiel von van Meytens' Selbstporträt jener auf die Medaille König Friedrich I. von Schweden, kann zum Teil die recht individuelle Verbindung zu einem adeligen Gönner und Auftraggeber ins Bild gerückt werden.

---

<sup>196</sup> Schemper-Sparholz 1993, S. 144.

<sup>197</sup> Kat. Ausst., Wien 2004, S. 132; Ein unlängst entdecktes Selbstporträt Meytens (Auktionskatalog Dorotheum, 15.04.2008, Kat. Nr. 76) mit der Bildnisminiatur Graf von Gotters (preußischer Gesandter in Wien) zeigt eine weitere Ausführung dieses Typus.

## **2.2 Das Antlitz des Meisters – der Künstler in Nahansicht**

### **Allgemeine Charakterisierung der Gruppe**

In der Gruppe, die den Typus des „nahansichtigen“ Künstlerbildnisses vertritt, steht das Antlitz des Porträtierten im Mittelpunkt. Wie auch bei den bereits besprochenen Gruppen wird diese Konzentration auf das Antlitz in durchaus unterschiedlicher Weise gelöst. Naturgemäß erscheint durch die Reduzierung des Porträts auf das Antlitz die Inszenierung gesteigert und in vielen Fällen der Kontakt zum Betrachter intensiviert. Die Recherche ergab, dass dieser Typus, welcher die Künstler ohne Attribute zeigt, im Laufe des 18. Jahrhunderts wieder verstärkt an Bedeutung gewann. Der Verzicht auf den repräsentativen Apparat bedeutet aber nicht, dass Verbindungen zu Werken anderer Porträtgattungen (z.B. Herrscherporträts) nicht mehr existent waren.

### **Michelangelo Unterbergers Porträt im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum**

Am Beginn vorliegender Ausführungen soll das Selbstporträt<sup>198</sup> Michelangelo Unterbergers (Abb. 75) stehen, das viele Charakteristika dieses Typus beispielhaft vertritt. Das um 1750 entstandene und heute im Ferdinandeum in Innsbruck befindliche Gemälde zeigt den Maler nach Kronbichler im geschätzten Alter von 55 Jahren, wahrscheinlich als repräsentative Selbstdarstellung in der Funktion des Künstlers als erster Rektor der Akademie in Wien<sup>199</sup>. Das als Brustbild gestaltete Selbstbildnis zeichnet sich durch eine feine Abstufung unterschiedlicher warmer Rot- und Brauntöne aus. Die nicht näher spezifizierte Draperie im Vordergrund besitzt die Funktion, zwischen dem Betrachter und dem unbewegt dasitzenden Künstler zu vermitteln. Ohne jede Angabe eines Raumes ist das regungslos wiedergegebene Büstenporträt mit fast skulpturalen Qualitäten ausgestattet. Die Plastizität des Antlitzes erscheint durch die von links einfallende Lichtquelle deutlich erhöht. Unterberger ist, wie auch das Franz Anton Maulbertsch zugeschriebene frühe Selbstporträt (Abb. 78), mit einer für die Zeit typischen Malermütze und offenem Hemd, sowie mit einem Arbeitsmantel bekleidet. Der Künstler stellt sich selbst mit leicht ergrautem Haar dar, wodurch die Natürlichkeit der Wiedergabe des gealterten Meisters unterstrichen wird. Der wache und selbstsichere Blick Unterbergers ist

---

<sup>198</sup> Kronbichler 1995, S. 208, G 91 u. S. 165.

<sup>199</sup> Ebd., S. 209.

direkt an den Betrachter gerichtet und reflektiert die Würde seines neuen Rektorenamtes an der Wiener Akademie<sup>200</sup>. Michelangelo Unterberger erhielt seine künstlerische Ausbildung ausschließlich in handwerklich orientierten Malerwerkstätten<sup>201</sup>.

In einem früheren Selbstporträt<sup>202</sup> (Abb. 76), das sich heute in Budapest befindet, lockert das Anspitzen des Zeichenstiftes die würdevolle Ruhe des vorangegangenen Porträts. Diese unkonventionelle Darstellungsweise gibt einerseits dem Betrachter einen klaren Hinweis auf den Beruf des Dargestellten und erweitert die Porträtdarstellung mit einer erzählerischen Facette.

### **Michelangelo Unterbergers Bildnis aus dem Kunsthandel**

Ein ähnliches Selbstporträt, das Michelangelo Unterberger zugeschrieben wird (Abb. 77) zeigt im Brustbild den um einige Jahre jüngeren Künstler. Wieder wird die Aufmerksamkeit des Betrachters durch die Lichtführung und Farbabstufungen auf das Antlitz gelenkt, unterstützt durch eine außergewöhnliche, vielleicht aus seiner Heimat Cavalese (Fleimstal) stammende, lokaltypische Kopfbedeckung. Im Vergleich zum vorangegangenen repräsentativen Selbstbildnis unterscheidet sich die malerische Ausführung in diesem Werk besonders in einigen Gesichtspartien wie etwa in den flüchtiger gestalteten Augenlidern und der Charakterisierung der Hautoberfläche.

### **Franz Anton Maulbertschs (?) frühes Selbstbildnis**

Innerhalb der vorliegenden Gruppe bildet das spätere Selbstporträt Unterbergers einen statuarischen und eher bewegungsarmen Typus. Einen Kontrast dazu bildet ein anderes wichtiges Beispiel eines außerordentlich nahsichtig gestalteten Künstlerselbstporträts: Genaugenommen handelt es sich bei einem Franz Anton Maulbertsch zugeschriebenen Selbstbildnis<sup>203</sup> das sich als Leihgabe im Wiener Belvedere befindet (Abb. 78), um die Kombination eines Attributbildes (Palette) mit dem Typus eines Selbstbildnisses, bei dem das Antlitz im Zentrum steht. Der Maler

---

<sup>200</sup> Kronbichler 1995, S. 33-38, weiterführend zum Rektorenamt Unterbergers an der Akademie in Wien.

<sup>201</sup> Dachs 2002, S. 268.

<sup>202</sup> Kronbichler 1995, S. 194, G. 27 u. S. 164f.

<sup>203</sup> Frodl/Krapf 2006, Frontispiz.

gestaltete dieses Porträt nicht wie Unterberger als ruhig-erhabenes Brustbild, sondern als dynamisches Handlungsporträt, bei dem der von der Arbeit plötzlich aufblickende Künstler im Zentrum des Interesses steht. Mit dieser betonten Aktion in Zusammenhang steht die Untersichtigkeit, die dieses interessante Gemälde eines unbekannten Malers auszeichnet. Die Nähe zum Betrachter wird dadurch gesteigert, dass Schulter und Unterarm im unteren Teil des Bildes gleichsam einen innerbildlichen Rahmen bilden, wodurch die Ausschnitthaftigkeit des Porträtierten erhöht wird. Stimmungsvoll von der linken Seite kommend erleuchtet flackerndes Licht das Antlitz des Künstlers, so als würde er zu später Stunde noch tätig sein. Der unruhige Pinselstrich trägt zu diesem vibrierend-dynamischen Ausdruck bei; expressive Akzente setzt der Künstler durch die Farbwahl und die Art des Auftrags. Dieses Faktum stellt einen wesentlichen Unterschied zu Unterbergers ruhigerem Auftritt dar.

### **Jakob Placidus Altmutter Selbstporträt**

Wie reizvoll für den Künstler das Hervorheben des Antlitzes weiterhin sein konnte, zeigt der Tiroler Historienmaler Jakob Placidus Altmutter (1780–1820) in seinem um 1805 entstandenen Selbstporträt<sup>204</sup> (Abb. 79). Das Bildnis des Malers wird an allen Seiten extrem beschnitten, das Gesicht in der Bildmitte säumen die fast parallel geführten Schrägen der Hutkrempe und der Leinwandkante und rahmen dieses nahezu. Ein Merkmal des nahsichtigen Porträttypus liegt in der Hervorhebung des Persönlichen, dem Altmutter durch die detaillierte Wiedergabe seines Tiroler Gewandes nachkommt.

**Giovanni Battista Piazzettas** (1682–1754) konzipiertes Bildnis<sup>205</sup> eines Knaben in polnischer Uniform (Abb. 80) ist im Vergleich zu den vorangegangenen Porträts in der Ausschnitthaftigkeit etwas zurückgenommen. Mithilfe der Lichtführung akzentuiert der Künstler das Antlitz und unterstützt dies in besonderer Weise mit einer bereits bei dem eben besprochenen Maulbertsch zugeschriebenen frühen Selbstporträt zu beobachtenden starken Untersichtigkeit. Durch den fast auffordernden Blick scheint wie bei Piazzetta ein Verlangen manifestiert zu sein, in Kontakt mit dem Betrachter zu treten.

---

<sup>204</sup> Kat. Ausst., Innsbruck 1984, S. 106, Kat. Nr. 3.41.

<sup>205</sup> Pallucchini 1982, Kat. Nr. 85.

**Martin van Meytens** im Jahr 1727 entstandenes Selbstporträt<sup>206</sup> in den Uffizien (Abb. 81) ist wesentlich traditioneller als jenes Maulbertsch zugeschriebenes Selbstporträt gestaltet, aber auch hier bilden Schulter und der aufliegende Unterarm einen innerbildlichen Rahmen. Meytens vermeidet aber bewusst jede Fragmentiertheit, wodurch ein wesentlich repräsentativerer Eindruck entsteht, der auch durch die Gestik der linken Hand des Dargestellten unterstrichen erscheint.

### **Zwischenresümee**

Betrachtet man die beiden kurz charakterisierten Porträts von Michelangelo Unterberger und Franz Anton Maulbertsch (?), die als Hauptwerke der Gruppe der „nahansichtigen“ Porträts vorgestellt werden im europäischen Zusammenhang, so lässt sich – anhand von Vergleichen – deutlich machen, dass Maulbertschs Lösung eine sehr individuelle Variante verkörpert, während Unterberger an eher „klassisch“ anmutende Lösungen anzuknüpfen scheint. Insgesamt liegt somit der Schluss nahe, dass bei Porträts, die speziell das Antlitz ins Zentrum stellen, weniger die Traditionen der repräsentativen europäischen Porträtmalerei wirksam geworden sind, sondern stärker persönliche und individuelle Zugänge gesucht wurden.

### **Die „Füger-Gruppe“**

Eine spezielle Variante innerhalb der Porträtkunst des späten 18. Jahrhunderts bilden Porträtminiaturen<sup>207</sup>, deren Darstellungen sich aufgrund des extremen Miniaturformats auf den reinen Gesichtsausschnitt beschränken müssen. Diese Gattung der Miniaturporträts auf kostbaren Materialien bildet in der zweiten Jahrhunderthälfte einen wichtigen Eckpfeiler innerhalb der Porträtkunst, wobei fast alle Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens Darstellung fanden, besonders auch die Kaiserfamilie<sup>208</sup>. Diese besondere Wertschätzung des Miniaturporträts wird auch in einem Schreiben Joseph Freiherr von Sperges an Kaunitz-Rietberg vom 13. August 1788 deutlich, in dem er im Rahmen über eine aktuelle Beurteilung der Akademie der wichtigsten Protagonisten der Akademie formuliert: „Füger, der in kleinen Porträten seinesgleichen vielleicht Niemand hat, und in diesem Fache

---

<sup>206</sup> Lisholm 1974, S. 111, Kat. Nr. 194.

<sup>207</sup> Keil 1999, S. 12.

<sup>208</sup> Fuchs 1981, S. 10f.

berühmt ist“<sup>209</sup>. Betrachtet man Friedrich Heinrich Fügers Miniaturporträt<sup>210</sup> **Franz Anton Zauners** (Abb. 82), werden die Merkmale dieses Zugangs deutlich: In einem Hochoval ist der Porträtierte ohne jedes Attribut, ähnlich einem „Passfoto“, eingefügt. Innerhalb des Œuvres Fügers wird deutlich, dass das leicht untersichtige Porträt nicht nur im Miniaturformat auftritt, sondern auch bei den großen repräsentativen Porträtaufträgen: So bildet in Fügers Porträt<sup>211</sup> **Kaiser Leopolds II.** (Abb. 83) das Gesicht den „Kern“, der durch den herrschaftlichen Apparat standesmäßig überhöht wird. Ein weiteres Beispiel für diese Arbeitsweise Fügers wird im Porträt<sup>212</sup> seines Bruders Gottlieb Christian Föger deutlich.

Ein weiterer Zugang Fügers zur Aufgabe des Künstlerporträts ist in einem Frühwerk (1777) des Meisters zu finden, einem Miniaturselbstporträt<sup>213</sup> (Abb.84) in der Albertina. In der Malweise wird auch hier dem Gesicht die größte Bedeutung beigemessen, vergleicht man die zügigen, die Kleidung charakterisierenden Pinselstriche mit dem minutiösen Farbauftrag im Gesicht. Verträumt scheint der junge Romstipendiat seinen Blick in die Ferne schweifen zu lassen, während die rechte Hand, die in manierierter Weise die Wange berührt, die Haltung des nachdenklichen Künstlers anzuzeigen scheint.

### **Andere Werke, die individuelle Varianten verkörpern**

Die Gattung des Porträts ohne Attribute erlaubt in vieler Hinsicht einen direkteren Zugang zur Persönlichkeit des Künstler als dies bei den traditionellen Typenbildungen möglich war. Ein Beispiel hierfür bildet etwa das um 1790 entstandene Selbstbildnis<sup>214</sup> des Tiroler Malers **Joseph Kranewitter** (1756–1825) (Abb. 85). Im Vergleich zur Geschmeidigkeit der malerischen Ausführung der Föger-Porträts, verkörpert Kranewitter eine rustikale Variante, die in ihrer Derbheit an Porträts des 16. Jahrhunderts erinnert. **Albrecht Dürers** (1471–1528) 1518 entstandenes Bildnis des Künstlers Hans Burgkmair (1473–1531) (Abb. 86) stellt in ähnlich direkter Weise die Persönlichkeit des Porträtierten dar.

<sup>209</sup> Haslinger 2008, S. 114.

<sup>210</sup> Keil 1977, S. 89, Kat. Nr. 144.

<sup>211</sup> Kat. Ausst., Wien 2006 I, S. 178, Kat. Nr. 46.

<sup>212</sup> Kat. Slg., Wien 1989, S. 82, Inv. Nr. 1019; Kat. Ausst., Wien 2006 I, S. 191, Kat. Nr. 52.

<sup>213</sup> Keil 1977, Kat. Nr. 124; Kat. Ausst., Wien 2006 I, S. 142, Kat. Nr. 28;.

<sup>214</sup> Kat. Ausst., Innsbruck 1984, S. 386, Kat. Nr. 13.43.

**Martin Knoller** porträtierte im Jahr 1774 seinen Künstlerkollegen, den Bildhauer Ignaz Günther (Abb. 87)<sup>215</sup>, in München ebenfalls auf unverwechselbare Weise. Durch den Verzicht auf die üblichen Bildhauerattribute und die Konzentration auf das Antlitz wird hier der Schilderung des Individuums deutlich mehr Raum zuteil. Die vor die Brust gelegte Hand des Künstlers verkörpert im konkreten Fall keine Rezeption eines Hoheitsmotivs, sondern zeigt im Schließen des Mantels eine alltägliche Handlung (Vgl. Gestik in Albrecht Dürers Selbstbildnis, 1500, Alte Pinakothek, München). In der Tradition dieser Gestik steht auch das 1742 entstandene Selbstporträt<sup>216</sup> des Künstlers **Johann Georg Dominikus Grasmair** (1691–1751) (Abb.88). Das leger getragene Hemd und die kostbare Pelzbekleidung verkörpern den emanzipierten Künstler jener Zeit.

Rustikal mag auf den ersten Blick auch das in den 1770er Jahren entstandene Selbstporträt<sup>217</sup> **Johann Georg Edlingers** (1741–1819) (Abb. 89) anmuten, es rezipiert in der „alla prima“-Malerei aber auch die Porträtmalerei eines Franz Hals (um 1582–1666)<sup>218</sup>. Die rhetorisch gesuchte Torsion des Dargestellten will einen direkten Bezug zum Betrachter aufzeigen.

Das im Ferdinandeum in Innsbruck befindliche Selbstporträt<sup>219</sup> von **Michael Köck** (1760–1825) (Abb. 90) steigert die distinguierte Unnahbarkeit Unterbergers zu einem fixierenden En-Face-Porträt, das dem klassizierenden Zeitgeschmack entspricht.

## Zusammenfassung

Die Spannweite der Werke von Köck und Edlinger zeigt, wie schwer es ist, die Fülle der Ansätze dieser Gruppe auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, wofür sicher die „Traditionslosigkeit“ vieler Gemälde eine Grundlage gebildet haben dürfte. Die Distanz zu den anderen wichtigen Porträtgattungen ist bei vorliegender Gruppe sicher am größten. Hier steht nicht der gesellschaftliche Anspruch im Zentrum des Interesses, sondern die unterschiedlichen Facetten des inspirierten und in seiner Privatheit gegebenen Künstlers.

---

<sup>215</sup> Baumgartl 2004, S. 263, P 11.

<sup>216</sup> Kat. Slg., Innsbruck 1939, S. 74, Kat. Nr. 30.

<sup>217</sup> Kat. Slg., München 1978, S. 68f, Inv. Nr. 5064.

<sup>218</sup> Ebd., S. 69.

<sup>219</sup> Kat. Ausst., Innsbruck 1984, S. 416f., Kat. Nr. 13.112.

### **2.3 Der „Künstlerfürst“ um 1800**

#### **Allgemeine Charakterisierung der Gruppe**

Der Porträttypus des „Künstlerfürsten um 1800“ hat die möglichst feierliche Darstellung des Künstlers in seiner ganzen Würde als vordringlichstes Anliegen. Die Attribute der Meister sind zumeist Nebensache, der Schwerpunkt der Darstellung liegt in der Art der Inszenierung: Wichtig ist dabei vor allem die effektvolle Beleuchtung des Porträtierten, ein möglichst imposantes „Zur Schau stellen“ der Persönlichkeit und die effektvolle Inszenierung durch den Einsatz von Draperien und würdevollen Accessoires. Auch die Mimik des Dargestellten soll dem Ruhm des Porträtierten entsprechen und ist intellektuell anmutend gestaltet.

#### **Heinrich Friedrich Fügers Selbstporträt von 1807**

Das 1807 entstandene Selbstporträt<sup>220</sup> Heinrich Friedrich Fügers (Abb. 91) in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien ist beispielhaft für diesen Porträttypus, der die Nobilitierung des Dargestellten zum Schwerpunkt hat. Der aus Deutschland stammende Füger hatte ab 1774 sowohl als Künstler als auch als Lehrender am Wiener Kunstgeschehen erheblichen Anteil: Ab 1795 leitete er für zehn Jahre die Geschicke der Akademie, danach als Direktor jene der Kaiserlichen Gemäldegalerie im Belvedere. Das Porträt des im Hüftbild wiedergegebenen Direktors scheint in der Art der Präsentation sowohl italienische Porträts der Renaissance (Tizian, Tintoretto) als auch Eindrücke der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts (Frans Hals) zu verarbeiten. Vor neutralem und in Brauntönen gehaltenem Hintergrund fällt vom oberen linken Bildrand ein glänzender, blauer Vorhang, der motivisch und in der Farbe zum blauen Samtmantel des Porträtierten überleitet. Füger steht leicht aus der Achse gedreht, den Blick lässt er vom Betrachter abgewendet in die Ferne schweifen. Seine Hände sind vor dem Körper überkreuzt und in der linken Hand, die aus dem Umhang hervorragt, sind feine Lederhandschuhe zu erkennen. Wie bereits im vorangegangenen Abschnitt (Pkt. 2.2) bemerkt wurde, kann auch hier die für Füger typische differenzierte Malweise beobachtet werden: Gesicht und Körperpartien werden sorgfältig mit feinstem Pinsel ausgeführt, für Draperie und Gewand setzt er hingegen breit aufgetragene Pinselstriche. Die Pose Fügers wirkt etwas statuarisch und verhalten, vermittelt aber

<sup>220</sup> Stix 1925, S. 91, Tafel 56; Kat. Slg., Wien 1989, S. 82, Inv. Nr. 1020; Kat. Ausst., Wien 2004, S. 186, Kat. Nr. 63;.



durch den repräsentativen Gehalt dem Betrachter durchwegs etwas von der hohen sozialen Stellung des Malers und von dessen Ansehen im künstlerischen Ambiente Wiens. Für sein Selbstporträt verzichtete Füger vollkommen auf die gängigen Attribute, die ihn als Maler auszeichnen würden. Vielmehr schien ihm ein Anliegen gewesen zu sein, sich in der Position eines hohen Funktionärs höchst würdevoll und unnahbar wiederzugeben und damit seine gesellschaftliche Stellung hervorzuheben.

### **Jacob van Schuppen's Porträt eines Baumeisters (L. v. Hildebrandt)**

Jacob van Schuppen, von 1726 bis 1751 Direktor der Akademie, schuf um 1720 das Bildnis<sup>221</sup> eines Architekten (Abb. 92), das in der Literatur oftmals dem renommierten und in Wien tätigen Lukas von Hildebrandt (1668–1745) zugeschrieben wurde. Das Porträt befindet sich in den Staatlichen Sammlungen in Krakau und zeigt den von seiner Arbeitsstätte aufblickenden Meister. Im Unterschied zu Füger besitzen die zahlreichen Attribute auszeichnenden Charakter und sind stillebenartig im Vordergrund versammelt. Die Kenntnis von Gesten aus der Tradition von Herrscherbildnissen verrät die auf die Innenseite des Mantelfutters gelegte Linke, die sich beispielsweise auch bei Johann Gottfried Auerbachs Porträt<sup>222</sup> von Kaiserin Elisabeth Christine (Abb. 93), der Gemahlin Karls VI., nachweisen lässt. Sehr aufmerksam behandelt van Schuppen die verschiedenen Oberflächen der Gegenstände, wie etwa im fein ausgemalten Fell des Mantels und der Kopfbedeckung zu erkennen ist oder in der detailliert wiedergegebene Tischdecke. Der an seinen Plänen zeichnende Architekt wendet den Blick vom Betrachter ab und schafft damit einen gewissen Abstand, der eine selbstbewusste und privilegierte Persönlichkeit auszeichnet, die Ansehen und eine höhere gesellschaftliche Stellung genießt.

### **Johann Baptist Lampis d.Ä. Porträt des Antonio Canova**

Johann Baptist Lampis d.Ä. aus dem Jahr 1806 stammendes Porträt<sup>223</sup> des berühmten Bildhauers Antonio Canova (Abb. 94) befindet sich heute im Besitz der Familie Liechtenstein. Der Anspruch auf die Rolle einer bedeutenden Persönlichkeit, den Fügers Porträt verkörpert, wird hier noch gesteigert. Die Kleidung besitzt die Rolle des eigentlich auszeichnenden Attributs: Die Toga veranschaulicht den

<sup>221</sup> Kat. Ausst., Wien 2006 I, S. 96, Kat. Nr. 5.

<sup>222</sup> Kat. Ausst., Wien 1980, S. 21, Kat. Nr. 01.02.

<sup>223</sup> Kat. Ausst., Trient 2001, S. 306-309, Kat. Nr. 58.

Wahlrömer Canova als Klassizisten, und die Draperie vermittelt fast skulpturale Qualitäten. Dadurch wird unmittelbar auf die Tätigkeit Canovas als Bildhauer verwiesen und eine inhaltliche Verbindung zum Löwen mit dem Genius im Hintergrund hergestellt, der – gleichsam als Zitat – auf das Christinen-Grab in der Wiener Augustinerkirche verweist. Der Künstler stützt seine Rechte auf das Arbeitsinstrument des Hammers, der aber hier nicht in seiner Funktion als einfaches Werkzeug auftritt, sondern wie ein Szepter oder ein Marschallstab gehalten wird. **Antoine Pesne** (1683–1757) stützt sich in seinem Selbstbildnis von 1710 (Abb. 95) in ähnlicher Weise auf einen Malstock. Wie bei Pesne wird die Funktion des Attributs gleichsam ins Repräsentative umgedeutet. Den weihehaften Charakter in Lampis Porträt der Szene unterstreicht der Lorbeerkranz, der den ruhmreichen Künstler auszeichnet, ihn in die Sphäre des Antikischen hebt und bewusst Hammer und Meissel verdeckt, sodass der Charakter dieser Gegenstände als Arbeitsinstrumente nicht zutage tritt. In diesem Zusammenhang ist nicht uninteressant, dass in einem Schreiben Joseph Freiherr von Sperges an Kaunitz-Rietberg vom 13. August 1788 deutlich wird, die Porträtleistungen des Malers Lampi würdigt, aber mit den sonstigen Kenntnissen des weitgereisten Lampi hart ins Gericht geht. „Schade, daß in der Farbe, Geschichte, Kostume, Kunsthistorie, und den übrigen einen Professor anständigen, auch zur historischen Malerey nöthigen Kenntnisse äußerst unwissend ist, und die Kunstsprache nicht genugsam besitzt“<sup>224</sup>.

### **Lampis Porträt des Josef Freiherr von Sperges**

Johann Baptist Lampis d.Ä. Porträt<sup>225</sup> (Abb. 96) von Josef Freiherr von Sperges (1787) in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien besitzt eine vergleichbare Grundhaltung, die sich vor allem in einer ähnlich skulptural gestalteten Qualität des Gewandes äußert. Auch bei Sperges fungiert eine Plastik, die unterrichtende Minerva rechts im Mittelgrund, als erklärendes Attribut. Canova als „Künstlerfürst“ und Sperges als Funktionär besitzen in den genannten Werken Lampis wichtige Berührungspunkte, die sich vor allem in der repräsentativen Gestik äußern.

Auch **Joshua Reynolds** wird in seinem Selbstporträt<sup>226</sup> (Abb. 97) (1779/1780) durch die herrscherliche Pose des Aufstützens der Rechten nobilitiert. Wie beim Porträt

<sup>224</sup> Haslinger 2008, S. 114.

<sup>225</sup> Krafft 1980, S. 9f.; Kat. Slg., Wien 1989, S. 136, Inv. Nr. 98; Kat. Ausst., Wien 2006 I, S. 14f.

<sup>226</sup> Kat. Ausst., Ferrara/London 2005, S. 83, Kat. Nr. 5.

Canovas besitzt die in das Gemälde integrierte Skulptur (Büste Michelangelos) eine zentrale inhaltliche Funktion als Bezugspunkt für den Porträtierten. In ähnlicher Weise ist ein Bezug zwischen dem Porträtierten und einer im Bild integrierten, gemalten Büste in einem Josef Hickel (1736–1807) zugeschriebenen Gemälde (KHM um 1785)<sup>227</sup> zu konstatieren. Der spätere Kaiser Franz II. (I.) weist hier auf seinen Erzieher, Kaiser Joseph II.

### **Zusammenfassung**

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass in allen Beispielen des späten 18. Jahrhunderts eine Konzentration der Komposition auf monumentalisiert gegebene Persönlichkeiten erfolgt. Diese gewinnen – besonders im Fall von Lampis Gemälde von Canova – fast skulpturalen Charakter. Entweder sind die Dargestellten vor neutralem Hintergrund gegeben (Füger) oder aber in unmittelbare Beziehung zu einer (erklärend gedachten) Porträtplastik gesetzt. Diese auffällige „Monumentalisierung“ der Hauptpersonen könnte mit der fundamentalen Bedeutungssteigerung der Porträtplastik ab dem späten 18. Jahrhundert zusammenhängen. Nicht zuletzt wurde diese Gattung zu dieser Zeit zum bevorzugten Medium in der Porträtdarstellung und beeinflusste ganz wesentlich die Bildnismalerei. Damit hängt auch zusammen, dass die Mimik bzw. Individualität der Dargestellten größere Bedeutung gewann und häufig auch keine erklärenden Attribute mehr eingesetzt werden mussten. Die genannten Porträts sprechen somit zumeist ohne Verweis auf allegorische Zusammenhänge gleichsam aus sich selbst.

---

<sup>227</sup> Kat. Ausst., Wien 2006 III, S. 346, Kat. Nr. 731.

### **3 Der „Ruhm der Tradition“ – Der Rückgriff auf ältere Künstlerporträts der Neuzeit**

#### **Allgemeine Charakterisierung der Gruppe**

Eine eigene Kategorie innerhalb der Untersuchung zu den verschiedenen Typen der Künstlerporträts im 18. Jahrhundert stellen jene Bildnisse dar, die deutlich in der Tradition frühneuzeitlicher Porträts stehen. Die Künstler des 18. Jahrhunderts sind bestrebt, mit ihren Werken Parallelen zu für sie wegweisenden Bildnissen aufzuzeigen und sich damit in die Nähe der für sie vorbildlichen Künstler zu stellen. Verschiedene Gründe können für die Wahl entsprechender Vorbilder ausschlaggebend gewesen sein – zum einen Bewunderung der künstlerischen Talente großer Meister der Vergangenheit oder die Bezugnahme auf kunsttheoretische Diskurse, die mit diesen Vorbildern verbunden sind.

#### **Jacob van Schuppens Selbstporträt mit Pelzkappe vor der Staffelei**

Jacob van Schuppens „Selbstporträt mit Pelzkappe vor der Staffelei“<sup>228</sup> (Abb. 98) wird in den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein verwahrt und entstand in den frühen 1730er Jahren. Der am Kaiserhof angesehene Künstler wurde ab 1725 auch mit der Neuorganisation und der Leitung der Wiener Akademie betraut. In diesem außergewöhnlichen Selbstbildnis zeigt er sich als Dreiviertelfigur und wendet sich fast frontal dem Betrachter zu. In dem vorwiegend in dunklen Brautönen gehaltenen Bildnis hebt das von links oben kommende Licht das Antlitz und die rechte Hand des Künstlers, die den Malstock hält, hervor. Die durch den Pelz veredelte und in dunklen Farben gehaltene Bekleidung, vor allem Mütze und Mantel, setzt sich unscharf gegen den gleichfalls dunklen und graugrünen Hintergrund ab. Van Schuppen scheint es ein Anliegen gewesen zu sein, sich mit den typischen Werkzeugen des Malers, Pinsel und Malstock, dem Betrachter zu präsentieren. Gleichzeitig stützt er sich auch mit der Linken auf eine Zeichenmappe, die zur dahinter befindlichen Leinwand (mit der Skizze eines bärtigen Mannes) überleitet. Damit spricht er möglicherweise aktuelle Diskussionen über die Rolle der Farbe und des „disegno“ an<sup>229</sup>. Eingebunden in einen solchen Kontext wird angezeigt, dass sich der Maler bzw. die Malerei überhaupt vom einfachen Handwerk hin zu einer geistig durchdrungenen und kreativen Tätigkeit entwickeln sollte. Die damit verbundene

<sup>228</sup> Kat. Ausst., Wien 2004, S. 130, Kat. Nr. 39.

<sup>229</sup> Ebd., S. 130.

Aufwertung dieses Berufsstandes und die gesellschaftliche Anerkennung scheinen aus dem ungewöhnlich direkten und selbstbewussten Blick des Künstlers zu sprechen.

Das Selbstporträt van Schuppens weist in der Gegenüberstellung mit jenem von **Rembrandt** (Abb. 99) aus dem Jahr 1660 im Louvre in Paris<sup>230</sup> viele Gemeinsamkeiten auf: Auch Rembrandt ist als Dreiviertelfigur frontal dem Betrachter zugewendet und sitzend an der im Halbdunkel stehenden Leinwand wiedergegeben. Der für dieses Bild typische starke Kontrast zwischen dunklen und hellen Farbpartien ist in ähnlicher Weise auch bei van Schuppen zu finden. Insbesondere die durch das von links kommende Licht fast grell aufleuchtenden Partien des Hauptes sind den Bildnissen gemein. Beide Künstler tragen über einem weißen Hemd eine Bekleidung, die aus einer Art Weste und Mantel besteht. Rembrandt trägt, wie in einigen seiner Porträts dieser Zeit eine gewöhnliche Hausmütze aus Leinen, die bei van Schuppen durch eine nobilitierende Pelzmütze ersetzt wird. Rembrandt umgab sich grundsätzlich mit weniger Malerutensilien, den Malstock hält er im gegenständlichen Gemälde wie ein Szepter diagonal vor seinem Körper.

### **Paul Troger Selbstporträt aus den 1750er Jahren**

Auch Paul Troger scheint sich in seinem späten Selbstporträt<sup>231</sup> aus den 1750er Jahren (Abb. 100), das sich heute im Privatbesitz in Deutschland befindet, auf Werke Rembrandts zu beziehen: Die pelzverbrämte Kopfbedeckung etwa weist auf beliebte Attribute des niederländischen Malers hin. Im Gegensatz zu Rembrandt sind aber bei diesem Altersbild Trogers die Kontraste schärfer und die Grundhaltung weniger melancholisch und abgeklärt. Typisch für Trogers Bild sind die kontrastreiche Hell-Dunkel-Malerei und der nachdenklich gestimmte Gesichtsausdruck, der den Betrachter direkt anspricht. Besonders markant ist die plastische Gestaltung des Kopfes, der sich deutlich vom Hintergrund abhebt. Die selbstbewusste Pose mit aufgestützter Linker rezipiert Troger hingegen aus der italienischen Malerei<sup>232</sup>. Speziell die stark auf die Hell-Dunkel-Kontraste bauende Malerei des **Giovanni Battista Piazzetta** scheint in diesem Altersporträt Trogers reflektiert zu werden, vergleicht man das um 1720 (Collezione Morandotti) entstandene „Bildnis eines

<sup>230</sup> Kat. Ausst., London/Den Haag 1999/2000, S. 211, Kat. Nr. 79.

<sup>231</sup> Aschenbrenner/Schweighofer 1965, S. 111; Krapf 1996, S. 260f.

<sup>232</sup> Aschenbrenner/Schweighofer 1965, S. 160–162.

jungen Mannes“<sup>233</sup> (oder aber Selbstporträt Piazzettas) (Abb. 101): Gleichfalls als Brustbild mit dem charakteristisch aufgestützten Arm im Vordergrund gestaltet, wendet sich Piazzetta in Dreiviertelpose auffordernd dem Betrachter zu. Der dunkle voluminöse Mantel und der weiße Hemdkragen leiten zum Antlitz über, das sehr ähnlich wie bei Troger durch die schlaglichtartige Lichteinwirkung zur Hälfte verschattet ist. Der Kopf scheint in beiden Werken etwas nach hinten geneigt zu sein, was den Eindruck der selbstsicheren Persönlichkeit verstärkt<sup>234</sup>. Troger hat in diesem Alterswerk eine weite Strecke seit dem energischen Porträt im Ferdinandeum zurückgelegt. Das Standesporträts herkömmlichen Typs spielt in diesem Alterswerk keine Rolle mehr und hat einer Verklärung des Alters Platz gemacht<sup>235</sup>.

### **Adam Johann Braun Selbstbildnis von 1797**

Der Wiener Genremaler Adam Johann Braun zeigt sich in seinem Selbstbildnis<sup>236</sup> (Abb. 102) vor der Staffelei in einem steinernen Fensterrahmen (Gemäldegalerie der bildenden Künste in Wien, 1797). In der Rechten hält er einen Zeichenstift; auf der linken Seite befindet sich eine Statue der Pallas Athene mit einem Putto zu ihren Füßen. Ein Zeichenbrett mit aufgerollter Zeichnung und andere Blätter verweisen auf die Tätigkeit des dargestellten Künstlers. Den bogenförmigen Fensterrahmen schließt nach unten ein Puttofries ab. Der Maler, der zeit seines Wirkens stark dem Hollandismus des 18. Jahrhunderts verpflichtet ist, bezieht sich in seinem Gemälde deutlich auf die Feinmalerei eines **Gerrit Dou** (1613-1675) und Frans Mieris d.Ä. (1635–1681)<sup>237</sup>. Vor allem im Bereich des genremäßig konzipierten Bildnis ohne großen repräsentativen Zweck war das Vorbild der holländischen Malerei von Bedeutung. Besonders der skulptierte Fensterrahmen verweist auf Vorbilder dieser Maler. Dou hat dieses Motiv der bogenförmigen Öffnung in zahlreichen Gemälden herangezogen<sup>238</sup>, so auch in seinem Bostoner Selbstporträt<sup>239</sup> von 1665 (Abb. 103). Der von Symbolen des Malerberufs umgebene Künstler stützt sich mit seiner rechten Hand auf einen Folianten, mit der Linken hält er die Malerutensilien Palette und

<sup>233</sup> Pallucchini 1982, S. 123, Kat. Nr. A81.

<sup>234</sup> Nennenswert ist gleichfalls Piazzettas Porträt der Giulia Lama, Sammlung Clive Pascall, London: Pallucchini 1982, Tafel III, Kat. Nr. 17.

<sup>235</sup> Krapf 1996, S. 261.

<sup>236</sup> Kat. Slg., Wien 1989, S. 44, Inv. Nr. 1194; Kat. Ausst., Wien 2004, S. 202, Kat. Nr. 70.

<sup>237</sup> Kat. Ausst., Wien 2004, S. 202.

<sup>238</sup> Kat. Ausst. Washington/London/The Hague 2000/2001, S. 29: Arztporträt, die Profession an der Brüstung ausübend und S. 104 in ebensolcher Position, ein Violinspieler. Kat. Ausst., Wien 2004, S. 114f., Selbstbildnis im Fenster.

<sup>239</sup> Kat. Ausst. Washington/London/The Hague 2000/01, S. 122, Kat. Nr. 29.

Pinself. Der aufwendig gearbeitete und zur Seite gezogene Vorhang, der verzierte Sockel und die mit Accessoires dicht belegte Brüstung sind im Porträt Brauns in erstaunlich ähnlicher Weise vorzufinden. Ungewöhnlich angesichts der niederländischen Vorbilder und im konkreten Kontext als Allegorie der bildenden Künste ist die Integration der Statue der Pallas Athene zu verstehen, die auch bei anderen Künstlerporträts anzutreffen ist. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf **Johann Jakob Dorners d. Ä.** (1741–1813) Porträt<sup>240</sup> von Alexander Roslin (1718–1793) (Abb. 104). Besonders das Vorhandensein der Leinwand als auch die geschwungene Draperie sind hier als Vergleichsmomente anzuführen. Im Gegensatz zu vielen Werken der holländischen „Feinmalerei“ ist hier keine Genredarstellung dargestellt, sondern eine Porträtszene.

### **Heinrich Friedrich Fügers Frühwerk in Kiel**

Heinrich Friedrich Fügers Selbstbildnis<sup>241</sup> in der Kieler Kunsthalle (Abb. 105) ist ein Frühwerk des Malers. Dieser zeigt sich hier als Dreiviertelfigur in leicht untersichtiger Pose, und die im Mantel verhüllte Linke (mit Handschuh) hält den Handschuh der anderen Hand. Diese auffällige Gestik ist ein offensichtliches Zitat der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, wie ein Vergleich mit **Frans Hals'** männlichem Bildnis<sup>242</sup> (um 1654/1655) beweist (Abb. 106). Nicht nur die Pose und die Neigung des Kopfes, sondern auch die Wahl der Kleidung verraten deutlich die niederländische Anregung, die auch in der bemerkenswerten Spontaneität des Dargestellten zum Ausdruck kommt<sup>243</sup>. In beiden Werken ist nicht eine fixe statuarische Pose gewählt, sondern gleichsam eine Momentaufnahme ins Bild gesetzt.

### **Christian Seybolds Selbstporträt mit Barett**

Wie die bisherigen Beispiele zeigen, bezog man sich in der Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts auf völlig unterschiedliche Vorbilder aus der Kunstgeschichte. Christian Seybolds Selbstporträt<sup>244</sup> (Abb. 107) aus dem Jahr 1761 in den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein komplettiert diese Bezüge auf berühmte

---

<sup>240</sup> Kat. Slg., München 1978, S. 36, Kat. Nr. 6062.

<sup>241</sup> Von Einem 1978, Abb. 10; Keil 2005, S. 89.

<sup>242</sup> Kat. Slg., Wien 1991, Tafel 508, Inv. Nr. 9091.

<sup>243</sup> Josef Grassi nahm 1791 im Porträt des Bildhauers Anton Grassi - speziell in der Gestaltung der Bekleidung - Anleihen in ähnlicher Weise auf: Kat. Slg., Wien 1989, S. 95, Inv. Nr. 96.

<sup>244</sup> Kat. Ausst., Wien 2004, S. 154, Kat. Nr. 50.

Porträtstücke vom 15. bis zum 17. Jahrhundert. Sein Selbstbildnis ist als äußerst nahsichtiges Kopfstück mit Barett und Kragen sowie einem Pinsel über seinem rechten Ohr gestaltet. Weitere Exemplare dieses von Seybold geschaffenen Typus befinden sich in verschiedenen Museen Europas, sehr ähnlich, nur ohne Barett hat sich Seybold in einem Selbstporträt (1755-60), das sich heute im Schottenstift in Wien befindet, dargestellt<sup>245</sup>. Das hervorstechendste Charakteristikum des Gemäldes in Vaduz ist die penible Herausarbeitung sämtlicher Details im Gesicht, die einen außerordentlich realistischen Eindruck des Antlitzes geben. Neben der betonten Binnenzeichnung, die für die Beschreibung der differenzierten Faltenstruktur des Gesichtes verwendet wird, fällt auf, dass große Farbflächen Umhang, Hemd, Hintergrund und Barett auszeichnen. Der Binnenrealismus wird dadurch gestalterisch beruhigt. Die betonte Nahsichtigkeit und der Detailrealismus scheinen auf eine Anregung durch Werke der altniederländischen Malerei zu verweisen, wobei hier als Vergleich **Jan van Eycks** (um 1390–1441) „Mann mit rotem Turban“ (1433, National Gallery, London) (Abb. 108) genannt werden soll. Auffällig ist bei dieser Gegenüberstellung die ähnliche Gestaltung des Dreiviertelprofils sowie die Betonung großer Farbflächen mit geringer Differenzierung der Valeurs.

### Zusammenfassung

Die Werke dieser Gruppe zeigen, dass sich die unterschiedlichsten Künstlerpersönlichkeiten Anregungen bedienten, die im Rahmen ihres Œuvres eher die Ausnahme darstellen. Allein bei Adam Braun ist bei mehreren seiner Werke eine Rezeption der niederländischen Malerei festzustellen. Der Rückbezug auf Rembrandt ist im 18. Jahrhundert ein durchgehendes Phänomen<sup>246</sup>, zudem sind seine Selbstporträts Klassiker der (Selbst-)Mythisierung eines Künstlers. Gemeinsam ist den besprochenen Werken, dass sich die Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts durch die ruhmreiche Tradition der frühneuzeitlichen Malerei gleichsam nobilitiert, sich in vielen Fällen auf Hauptwerke europäischer Porträtkunst bezieht. Dadurch entsteht kein Verlust an angestrebter Individualität; die Selbstdefinition erfolgt nur in anderer Weise – mittels weithin bekannter Werke, die als Garanten für den Ruhm der Malerei angesehen wurden.

---

<sup>245</sup> Museum im Schottenstift, Wien, Inv. Nr. 41.

<sup>246</sup> Gerson 1968, S. 162ff.



## **V Zusammenfassung**

Die vorliegende Diplomarbeit hat eine Übersicht zu den Typenbildungen des Künstlerporträts in Österreich im Zeitraum von 1730 bis etwa 1800 zum zentralen Gegenstand. Da Spezialuntersuchungen zu diesem Thema weitgehend fehlen, war die Notwendigkeit gegeben, einen wesentlichen Teil der Materialbasis neu zu erarbeiten und in ein Gesamtbild zu integrieren. Hinsichtlich des territorialen Umfangs der Ausführungen der Arbeit bilden die heutigen Grenzen der Republik Österreich die Grundlage. Zudem schaffen ergänzende Ausblicke auf Nachbarregionen die Basis für ein überregionales Gesamtbild.

Kennzeichnend für die österreichischen Porträts im behandelten Zeitraum kann festgehalten werden, dass deren Gestaltung stark von den dominierenden europäischen Einflusssphären abhängig ist. Damit hängt sicherlich das wesentliche Faktum zusammen, dass das heutige Österreich als Teil des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation zahlreiche Künstler aus unterschiedlichsten Nationen Gelegenheit zur Arbeit bot.

Nach einem einleitenden Kapitel zur Frage des Porträts im 18. Jahrhunderts zeigten die Recherchen für das (zweite) Kapitel zur Porträttheorie, dass diese nur einen bedingten Einfluss auf die Entstehung der Künstlerporträts hatte. Vielmehr waren gattungsimmanente Probleme von primärer Bedeutung – die Künstler orientierten sich vornehmlich am tatsächlichen, praktischen Geschehen, also an ihren Malerkollegen und deren Porträts.

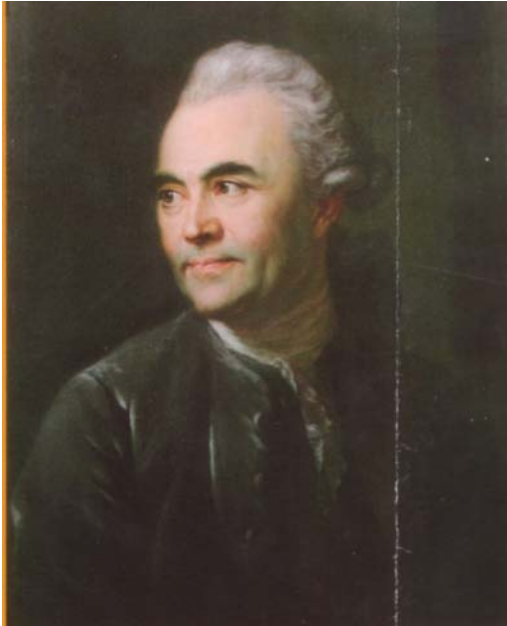
Die Untersuchung zur generellen gattungsmäßigen Stellung des Künstlerporträts im Rahmen der Porträtgattungen (Herrscherporträt, höfisches Porträt, kirchliches Porträt, bürgerliches Porträt sowie Gruppen- und Gesellschaftsportrait) zeigt die Besonderheiten der Bildnismalerei auf. Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang auch, dass die Künstlerporträts die wohl privateste Aufgabenstellung innerhalb der Porträtmalerei darstellen und deshalb eine entsprechende Außenwirkung nicht immer gegeben war. Die Arbeit zeigt, dass im Rahmen der Künstlerporträts zwischen „offiziellen“ mit dem Charakter von Standesporträts und sehr privaten bzw. persönlichen Porträts, welche zum Teil als Freundschaftsbilder entstanden sind, zu differenzieren ist.

Das zentrale vierte Kapitel bildet das Herzstück der Argumentation: Hier wird erstmals eine genaue Untersuchung der Typenbildungen des Künstlerporträts versucht. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit konnte eine präzise typenmäßige

Kategorisierung der Künstlerporträts vorgenommen werden, die durch zahlreiche in- und ausländische Vergleichsbeispiele ergänzt wird. Gerade diese Methode bot die Möglichkeit, den Anregungen der österreichischen Porträts in wesentlich differenzierterer Weise nachzugehen als dies bisher möglich war.

Eine Hauptgruppe, die im Rahmen der Arbeit zu behandeln war, bilden die Porträts, die ihre Bedeutung und Aussage vornehmlich durch die Attribute der dargestellten Künstler treffen. Dies ist im „berufsbezogenen“ Handlungsporträt („klassisches“ Staffeleibild sowie Paletten- und Zeichenstiftbild) der Fall. Es zeigte sich sehr rasch, dass daneben Typenbildungen existieren, die nicht diesem traditionelleren Bildtyp entsprechen, sondern unverwechselbare und persönliche Gegenstände, Handlungen und Allegorien in das Porträt integrieren (ausgezeichnet durch spezielle Attribute oder einen allegorischen Hintergrund). Als weitere Hauptgruppe dieser Kategorie werden Künstlerporträts behandelt, die ihre Aussage vornehmlich durch Pose und Gestik treffen – im „höfischen“ Künstlerporträt, weiters durch die Betonung des Antlitzes sowie im Typus des „Künstlerfürsten um 1800“. Die abschließende Gruppe, die unter dem Begriff „Ruhm der Tradition“ den Rückgriff auf Künstlerporträts der Neuzeit untersucht, verdeutlicht nochmals in anschaulicher Weise, dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und im frühen 19. Jahrhundert gleichsam eine Summe dessen gezogen wurde, was die frühe neuzeitliche Produktion von Künstlerporträts zu bieten hatte. Diese spiegeln in diesem Sinne nicht nur aktuelle Notwendigkeiten und Herausforderungen seitens der Maler und Auftraggeber, sondern demonstrieren zudem die Bedeutung des Geschichtsbewusstseins und der „großen“ Namen der europäischen Kunstgeschichte. Insofern liefert eine Untersuchung zu den Künstlerporträts einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der historischen Situation der Kunst an der Wende von der Frühen Neuzeit zur Revolution.

**VI ABBILDUNGSTEIL**



**Abb. 1:** Anton Graff, Johann Georg Sulzer, 1771, Öl/Lw., Kunstsammlungen der Universität Leipzig.

**Abb. 2:** Johann Baptist Lampi d.J., Joseph Freiherr von Sonnenfels, 1813, Öl/Lw., 124 x 101 cm, Gemäldegalerie Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 92.

**Abb. 3:** Heinrich Friedrich Füger, Marchese del Gallo, Öl/Lw., Museo della Certosa, San Martino.

**Abb. 4:** Hyacinthe Rigaud, König Ludwig XIV, 1701/2, Öl/Lw., 279 X 190 cm, Musée du Louvre, Paris.





5



6



7



8

**Abb. 5:** Nicolas de Largillière, Charles Lebrun, 1686, Öl/Lw., 232 x 187 cm, Musée du Louvre, Paris, Inv. Nr. 5661.

**Abb. 6:** Desmarées George, Clemens August von Bayern, 1746, Öl/Lw., Schloss Augustusburg (D).

**Abb. 7:** Unbekannter Künstler, Franz Conrad von Rodt-Busmanshausen, Bischof von Konstanz, Kupferstich, 21,7 x 17 cm, Graphisches Kabinett, Stift Göttweig.

**Abb. 8:** Johann Adam Schmutzer, Sigismund Graf von Kollonitsch, Erzbischof von Wien, Kupferstich, 36,7 x 26 cm, Graphisches Kabinett, Stift Göttweig.



9



10



**Abb. 9:** Johann Ernst Mansfeld, Johann Thomas Trattner, 1781, Kupferstich, 42,5 x 30 cm, nach Joseph Hickel 1770, Albertina Wien, Inv. Nr. ÖK 156.

**Abb. 10:** Unbekannter Künstler, Dethard Peter Brabbée, Kupferstich undat. nach G. Weikert, Wiener Börse Präsidenzzimmer.

**Abb. 11:** Ismael Mengs, Kaufmann Burghard Raabe, ca. 1735, Öl/Lw., 164 x 115 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv. Nr. 146.

11





12



13

**Abb. 12:** Martin Johann Schmidt, gen. Kremser Schmidt, Selbstbildnis mit Familie, um 1790, Lw./Karton, 48 x 64,2 cm, Museum der bildenden Künste, Budapest, Inv. Nr. 8908.

**Abb. 13:** Philipp Haller, Bildnis des Malers Paul Troger und seiner Verlobten mit dem Bruder der Braut, Öl/Lw., 90 x 100 cm, Kunsthandel Wien.



14



15



16



17

**Abb. 14:** Anton Raphael Mengs, Porträt von Joseph Schöpf, nach 1775, Pastell, 47,4 x 38,8 cm, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Inv.-Nr. Gem 1905.

**Abb. 15:** Joseph Schöpf, Porträt von Anton Raphael Mengs, um 1780, Schwarze Kreide und Bleistift, 48 x 35,5 cm, Kunstsammlungen Zisterzienserstift Stams, Inv.-Nr. 131.

**Abb. 16:** Johann Martin Schmidt (?), Franz Anton Maulbertsch, um 1764, Öl/Lw., 13,2 x 10,6 cm, Wien Museum, Wien, Inv. Nr. HM 12393.

**Abb. 17:** Heinrich Friedrich Füger, Selbstporträt mit Bruder, 1768/70, Miniatur auf Elfenbein, 105 x 135 mm, Nationalgalerie Berlin, AI 932.





18



18a

**Abb. 18:** Martin Ferdinand Quadal, Der Aktsaal der Wiener Akademie im St. Anna-Gebäude, 1787, Öl/Lw., 144 x 207 cm, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. 100.

**Abb. 18a:** Unbekannter Künstler, Nachzeichnung des Gemäldes von Abb. 18 mit entsprechender Legende versehen, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste.





18b

**Abb. 18b:** Johann Kupetzky, Das Porträt des „Malers“ Niklas Buck, 1718, Öl/Lw., 94 x 75 cm, Brukenthal Museum, Hermannstadt (Sibiu, Rumänien), Inv. Nr. 657.



19



20

**Abb. 19:** Johann Gottfried Auerbach, Selbstporträt vor der Staffelei mit Profilbildnis der Kaiserin Elisabeth Christine, 1737, Öl/Lw., 126,5 x 95,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv. Nr. GG\_9880.

**Abb. 20:** Jacob van Schuppen, Der Schlachtenmaler Ignaz Parrocel, um 1716, Öl/Lw., 135 x 114,5 cm, Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4244.



21



22

**Abb. 21:** Jacob van Schuppen, Selbstporträt vor der Staffelei, 1718, Öl/Lw., 153 x 116,5 cm,  
Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv. 99.

**Abb. 22:** Martin Johann Schmidt, gen. Kremser Schmidt, Selbstporträt mit Staffelei, um 1754, Öl/Lw.,  
87,4 x 74 cm, Alte Galerie Landesmuseum Joanneum, Graz, Inv.-Nr. 245.



23



24



25

**Abb. 23:** Ephraim Hochhauser, Selbstporträt an der Staffelei, 1754, Öl/Lw., 92 x 73,5 cm,  
Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv. 110.

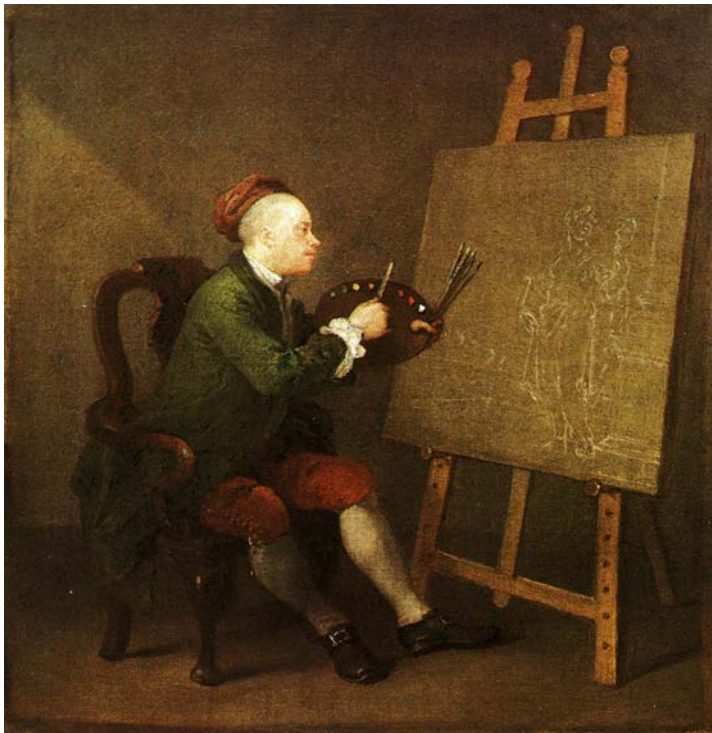
**Abb. 24:** Johann Kupetzky, Selbstporträt an der Staffelei, 1709, Öl/Lw., 94 x 75 cm, Belvedere, Wien,  
Inv. Nr. 4939.

**Abb. 25:** Franz Christoph Janneck, Selbstbildnis, um 1740, Öl/Lw., 86,5 x 67 cm, Wien  
Museum, Inv.-Nr. 104.061.





26



27



28

**Abb. 26:** Martin Knoller, Selbstbildnis in grünem Rock, 1760/65, Öl/Lw., 98,4 x 78,7 cm, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Inv. Nr. Gem 1609.

**Abb. 27:** William Hogarth, Selbstbildnis, 1758, Öl/Lw., 45 x 43 cm, National Portrait Gallery, London.

**Abb. 28:** Anton Graff, Selbstporträt, 1794/95, Öl/Lw., 168 x 105,5 cm, Gemäldegalerie, Dresden, Inv. Nr. 2167.



29

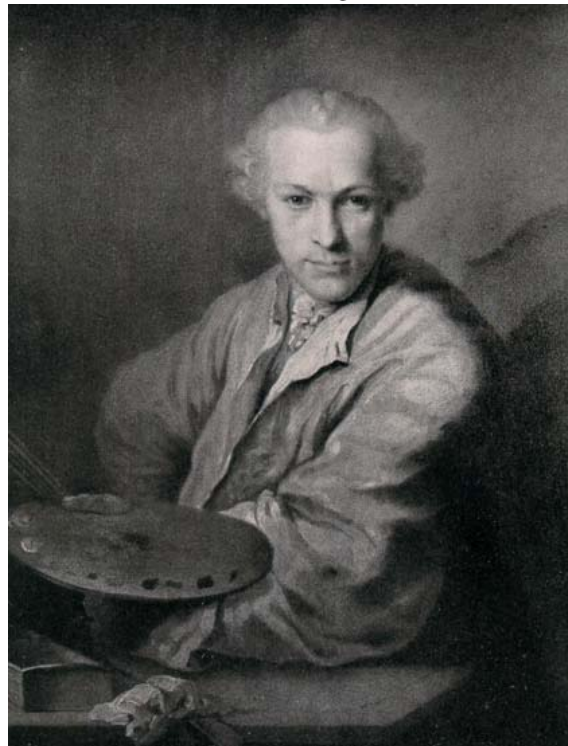
**Abb. 29:** Anton von Maron, Selbstporträt, 1787, Öl/Lw., 139 x 101 cm, Wien Museum, Inv. Nr. 104.670.



30



31



32

**Abb. 30:** Michelangelo (oder Franz Sebald) Unterberger, Bildnis des Schlachtenmalers August Querfurt, um 1750, Öl/Lw., 64 x 48 cm, Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4089.

**Abb. 31:** Franz Sebald Unterberger, Selbstporträt, um 1780, Öl/Lw., 69 x 51 cm, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Inv.Nr. Gem 248.

**Abb. 32:** Januarius Zick, Selbstbildnis, 1757–58, Öl/Lw., 90,5 x 70,5 cm, Mainfränkisches Museum, Würzburg, Inv. Nr. 32400.





33



34



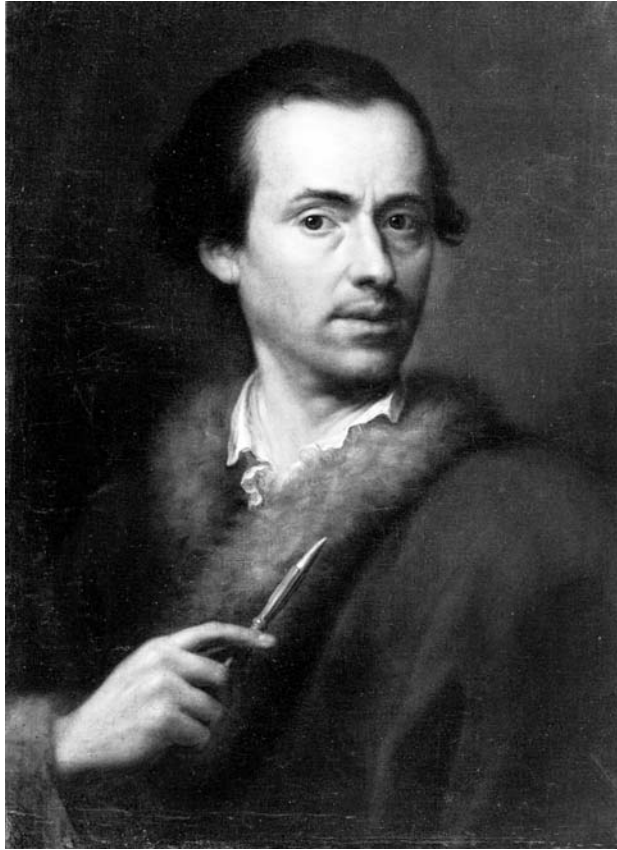
35

**Abb. 33:** Angelika Kauffman, Selbstporträt in Trachtenkostüm, 1773, Öl/Lw., 24,2 x 20,2 cm, Privatbesitz.

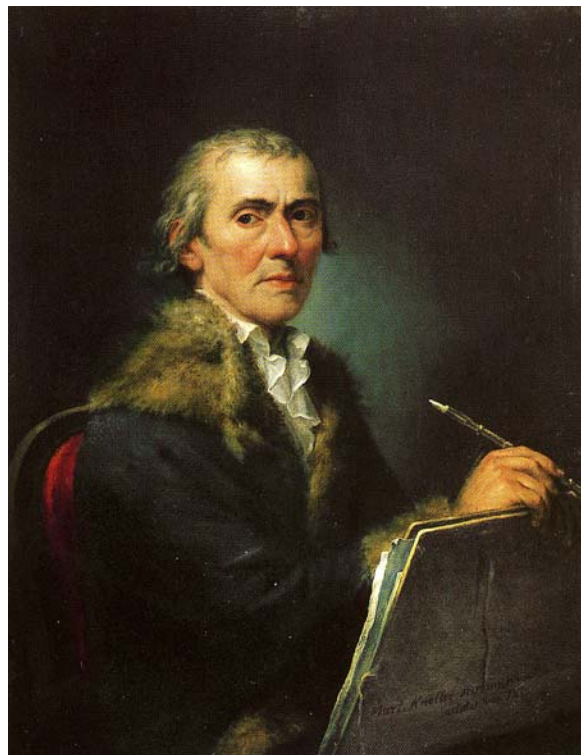
**Abb. 34:** Tizian, Eleanora Gonzaga delle Rovere, Duchessa di Urbino (Detail), 1536-38, 114 x 122 cm gesamt, Uffizien, Florenz.

**Abb. 35:** Angelika Kauffman, Selbstporträt, Öl/Lw., 74 x 98 cm, Kunsthandel.





36



37

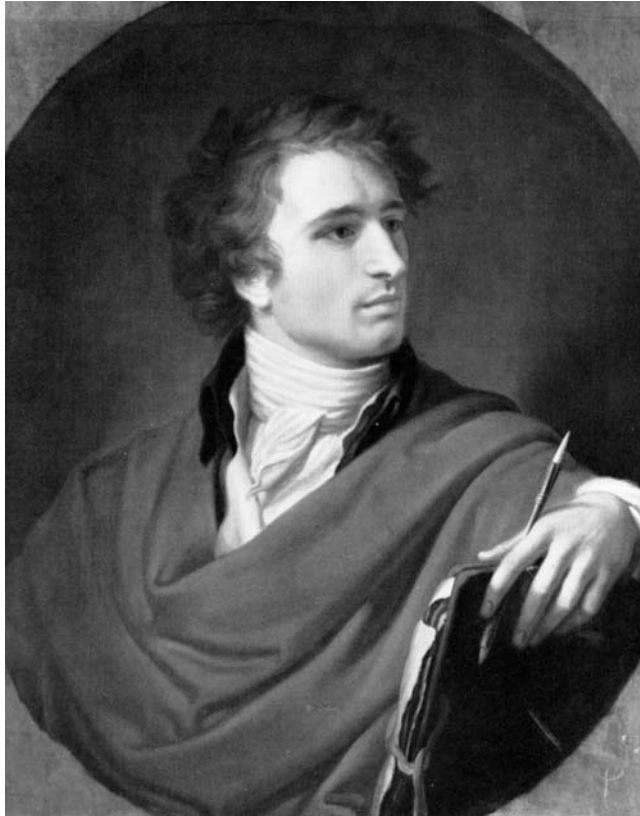
**Abb. 36:** Martin Knoller, Selbstporträt, 1770/75, Öl/Lw., 64,8 x 47,5 cm, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Inv. Nr. Gem 271.

**Abb. 37:** Martin Knoller, Selbstporträt, 1803, Öl/Lw., 97 x 74,5 cm, Pinacoteca di Brera, Mailand, Inv. Nr. Gen. 429.



**Abb. 38:** Josef Kreutzinger, Porträt einer Dame, Aquarell auf Elfenbein, 15,5 x 12,5 cm, Ehem. Sammlung Ernst Holzscheiter, Meilen.

**Abb. 39:** Josef Kreutzinger, Porträt eines Herrn vor dem Grabmal seiner Frau, 1780er, Öl/Lw., 124 x 96 cm, Ungarische Nationalgalerie, Budapest, Inv. Nr. 79.6 M.



40



41

**Abb. 40:** Heinrich Friedrich Füger (zugeschr.), Joseph Karl Stieler, 1804/5 oder 1807, Öl/Lw., 73,9 x 59,8 cm, Neue Pinakothek, München, Inv. Nr. 2359.

**Abb. 41:** Josef Rebell, Selbstbildnis, um 1800, Öl/Lw., 63,5 x 50 cm, Belvedere, Wien, Inv. Nr. 3557.





43

42



44

**Abb. 42:** Paul Troger, Selbstbildnis, um 1728, Öl/Lw., 82 x 65,5 cm, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Inv. Nr. 1227.

**Abb. 43:** Hieronymus Peteffi, Selbstporträt, um 1780, Freskomalerei, Schlanderegg (Stainer-Haus, Schlanders, Prov. Bozen).

**Abb. 44:** Francesco Solimena, Selbstporträt, 1715–1720, Öl/Lw., 129 x 114 cm, Museo di Capodimonte, Neapel.



45



46



47

**Abb. 45:** Hyacinthe Rigaud, François Joseph de Camus, um 1713, Standort unbekannt.

**Abb. 46:** Johann Gottfried Haid (nach Martin von Meytens), Fürst Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg, 1755, Schabkunstblatt, Albertina Wien, Inv. Nr. Dt.A.A.K. 62, Bl. 19.

**Abb. 47:** Franz Anton Zeiller, Selbstporträt, 1763–1765, Benediktinerabtei Ottobeuren.





48



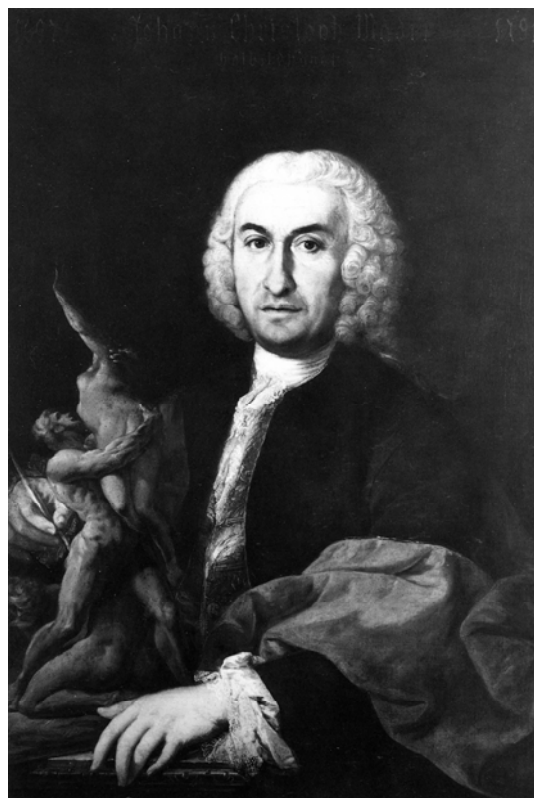
49

**Abb. 48:** Paul Troger, Georg Raphael Donner, um 1728, Öl/Lw., 78,2 x 64 cm, Galéria Mesta Bratislavy, Bratislava, Inv.-Nr. A 5694.

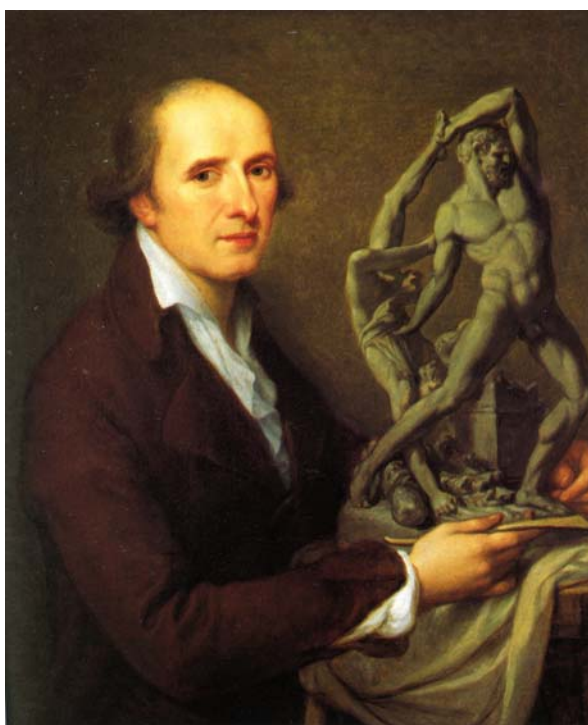
**Abb. 49:** Franz Anton Palko, Der Bildhauer Gottfried Fritsch, um 1750, Öl/Lw., 90 x 75 cm, Moravská Galerie, Brunn, Inv. Nr. Z 2805.



50



51



52

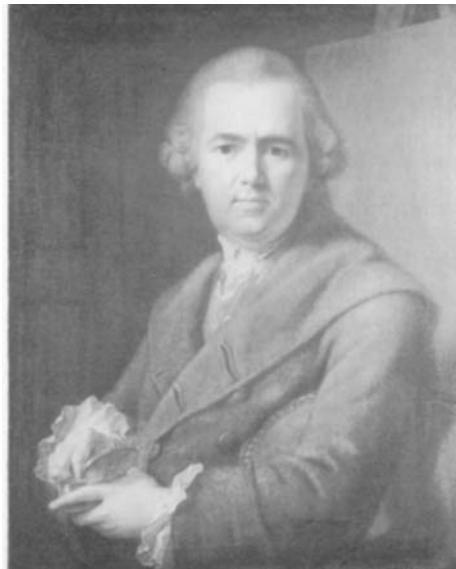
**Abb. 50:** Nicolas de Largillière, Der Bildhauer Nicolas Coustou, um 1710–12, Öl/Lw., 197 x 132 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie Alte Meister, Berlin, Inv. Nr. 1/80.

**Abb. 51:** Wiener Maler, Der Bildhauer Johann Christoph Mader, 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, Öl/Lw., 93,5 x 70 cm, Belvedere, Wien, Inv. Nr. 6598.

**Abb. 52:** Angelika Kauffmann, Antonio Canova, 1795–1800, Öl/Lw., 76,5 x 64,2 cm, Padua, Privatsammlung.



53



54

**Abb. 53:** Christian Seybold, Selbstbildnis, nach 1745, Öl/Lw., 94,5 x 75 cm, Belvedere, Wien, Inv.-Nr. Lg 23.

**Abb. 54:** Johann Heinrich Tischbein d.Ä., Selbstporträt, 1773, Öl/Lw., Kunstsammlungen der Universität, Leipzig.





55



56



57

**Abb. 55:** Franz Anton Maulbertsch (?), Sogenanntes Selbstporträt, um 1767, Öl/Lw., Belvedere, Wien, Inv. Nr. 3155.

**Abb. 56:** Franz Messmer u. Jakob Kohl, Bildnis Jakob Schmutzer, 1767, Öl/Lw., 152,5 x 116,5 cm, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 107.

**Abb. 57:** Matthäus Günther, Selbstbildnis, um 1764, Öl/Lw., 123 x 93,5 cm, Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv. Nr. R. 7308.



58



59



60

**Abb. 58:** Johann Jakob Zeiller, Selbstporträt, 1763–65, Öl/Lw., 76 x 63 cm, Klostermuseum Benediktinerabtei Ottobeuren.

**Abb. 59:** Christian Seybold (zugeschr.), Bildnis eines Künstlers (oder Selbstporträt) mit Putto, Öl/Lw., 87 x 69 cm, Kunsthandel.

**Abb. 60:** Johann Joseph Zoffany, Selbstporträt mit Hund, um 1773, Öl/Lw., 81 x 71 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz, Inv. Nr. 3293.





61



62



63

**Abb. 61:** Franz Anton Zeiller, Johann Jakob Zeiller, nach 1783, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Inv. Nr. 281.

**Abb. 62:** Martin van Meytens, Der Vater Martin Meytens d.Ä., 1730-31, Öl/Lw., Gripsholm (Schweden), Inv. Nr. 2452.

**Abb. 63:** Johann Joseph Zoffany, Selbstporträt mit Totenkopf, um 1776, Öl/Holz., 87,5 x 77 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.



64



65



66

**Abb. 64:** Daniel Gran, Selbstporträt, 1727–30, Öl/Lw., 83,5 x 61 cm, Kunstsammlungen Stift Herzogenburg.

**Abb. 65:** Gianlorenzo Bernini, Büste Ludwig XIV, 1665, Marmor, Salon de Diane, Versailles.

**Abb. 66:** Hyacinthe Rigaud, Selbstporträt, 1716, Öl/Lw., 80 x 64 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.





67



68



69

**Abb. 67:** Isaac Sarra bath, Hyacinthe Rigaud, 1716–17, Kupferstich, 48,3 x 33,8 cm, Graphisches Kabinett, Stift Göttingen.

**Abb. 68:** Hyacinthe Rigaud, Bildnis des Ritters Lucas Schaub aus Basel, um 1722, Kunstmuseum, Basel.

**Abb. 69:** Jacob van Schuppen, Johann Traugott von Seilen, um 1720, Öl/Lw., 88 x 68 cm, Bruckenthal Museum, Hermannstadt (Sibiu, Rumänien), Inv. Nr. 1094.



70



71

**Abb. 70:** Bartolomeo Altomonte, Selbstporträt, um 1722, Öl/Lw., 70 x 54 cm, Stiftsgalerie, St. Florian.

**Abb. 71:** Johann Georg Platzer, Selbstporträt, 1731, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Inv. Nr. Gem 954.



72



73



74

**Abb. 72:** Bartolomeo Altomonte, Selbstporträt, 1774, Öl/Lw., 83 x 66,5 cm, Kunstsammlungen Stift Herzogenburg.

**Abb. 73:** Joshua Reynolds, Porträt des Horace Walpole, 1756–57, Öl/Lw., National Portrait Gallery, London.

**Abb. 74:** Martin van Meytens, Selbstporträt, um 1745, Öl/Lw., 55 x 45,6 cm, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 102.





75



76



77

**Abb. 75:** Michelangelo Unterberger, Selbstporträt, um 1750, Öl/Lw., 64,1 x 52 cm, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Inv. Nr. Gem 244.

**Abb. 76:** Michelangelo Unterberger, Selbstporträt mit Federkiel, um 1740, Öl/Lw., Museum der bildenden Künste, Budapest, Inv. Nr. 7820.

**Abb. 77:** Michelangelo Unterberger (zugeschr.), Selbstporträt, Öl/Lw., 64 x 48 cm, Kunsthandel.





78



79



80



81

**Abb. 78:** Franz Anton Maulbertsch (?), Selbstporträt, um 1750, Öl/Pappe, 38 x 28,7 cm, Belvedere (Dauerleihgabe aus Privatbesitz), Wien.

**Abb. 79:** Jakob Placidus Altmutter, Selbstbildnis, um 1805, Öl/Papier, 39,9 x 27,8 cm, Kunstsammlungen, Zisterzienserstift Stams.

**Abb. 80:** Giovanni Battista Piazzetta, Knabe in polnischer Uniform oder junger Bildhauer, Öl/Lw., 46,5 x 37 cm, Museum of Fine Arts, Springfield/USA.

**Abb. 81:** Martin van Meytens, Selbstporträt, 1727, Galleria degli Uffizi, Florenz, Inv. Nr. 1875.



82



83



84

**Abb. 82:** Heinrich Friedrich Füger, Franz Anton Zauner, 1796, Aquarell auf Elfenbein, 73 x 57 mm, Albertina, Wien, Inv. Nr. 29576.

**Abb. 83:** Heinrich Friedrich Füger, Kaiser Leopold II, nach 1790, Öl/Lw., 111 x 88 cm, Národní Galerie v Praze, Prag, Inv. Nr. O 11974.

**Abb. 84:** Heinrich Friedrich Füger, Selbstporträt in schwarzem Rock, um 1777, Aquarell auf Elfenbein, 9,3 x 7,4 cm, Albertina, Wien, Inv. Nr. 29.572.



85



86

**Abb. 85:** Joseph Kranewitter, Selbstbildnis, um 1790, Öl/Lw., 43,5 x 22,3 cm, Heimatmuseum, Imst, Inv. Nr. 1878.

**Abb. 86:** Albrecht Dürer, Bildnis des Hans Burgkmair, 1518, Kohlezeichnung, Ashmolean Museum, Oxford.

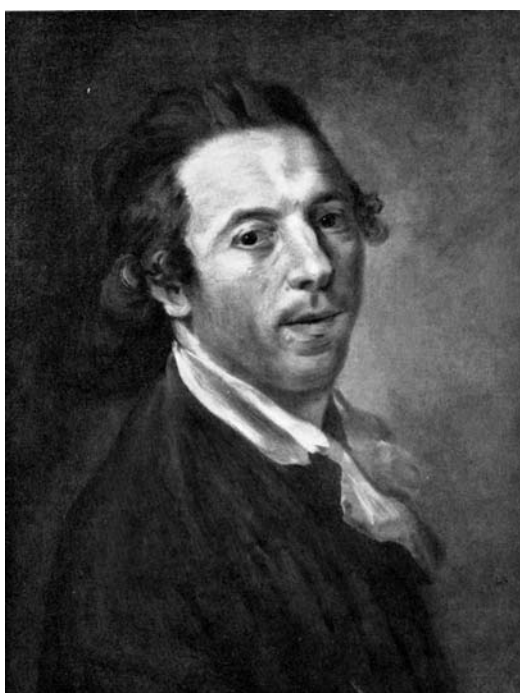




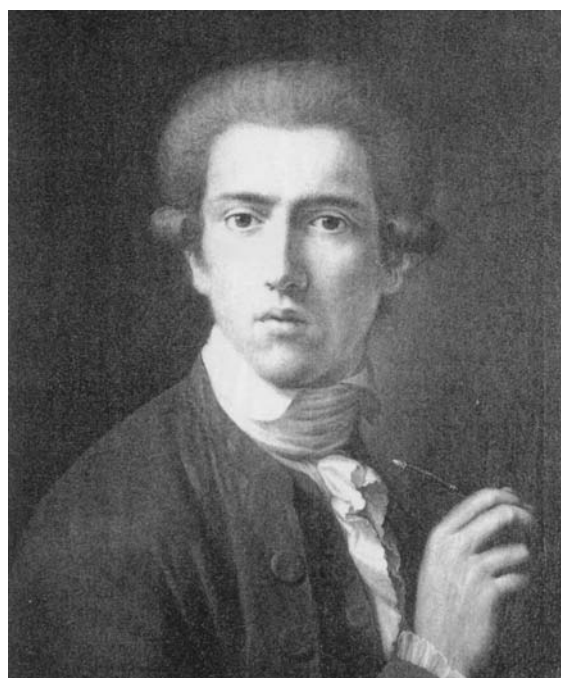
87



88



89



90

**Abb. 87:** Martin Knoller, Ignaz Günther, 1774, 78,3 x 56,7 cm, Bayrisches Nationalmuseum, München, Inv. Nr. 69/83.

**Abb. 88:** Johann Georg Dominikus Grasmair, Selbstporträt, 1742, Öl/Lw., 64 x 48 cm, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck.

**Abb. 89:** Johann Georg Edlinger, Selbstbildnis, um 1770, Öl/Lw., 54,8 x 44 cm, Neue Pinakothek, München, Inv. Nr. 1560.

**Abb. 90:** Michael Köck, Selbstbildnis, Öl/Lw., 48,7 x 42,7 cm, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Inv. Nr. Gem 280.



91



92



93

**Abb. 91:** Heinrich Friedrich Fügen, Selbstbildnis, 1807, Öl/Lw., 112,5 x 88,5 cm, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 1020.

**Abb. 92:** Jacob van Schuppen, Der Architekt Lukas von Hildebrandt (?), um 1720, Öl/Lw., 117,3 x 91,5 cm, Königliches Schloss Wawel, Staatliche Sammlungen, Krakau, Inv. Nr. 943.

**Abb. 93:** Johann Gottfried Auerbach, Kaiserin Elisabeth Christine, 1737, Öl/Lw., 229 x 158 cm, Alte Galerie Landesmuseum Joanneum, Graz, Inv. Nr. 619.





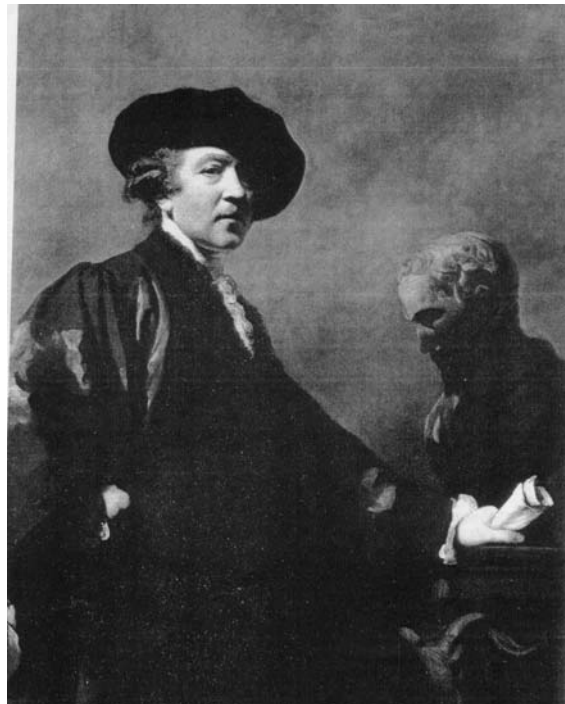
94



95



96



97

**Abb. 94:** Johann Baptist Lampi d.Ä., Antonio Canova, um 1805, Öl/Lw., 113 x 92 cm, Sammlung des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz, Inv.-Nr. GE 356.

**Abb. 95:** Antoine Pesne, Selbstporträt, um 1710, Öl/Lw., 125 x 93 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv. Nr. 2167/3383.

**Abb. 96:** Johann Baptist Lampi d.Ä., Josef Freiherr von Sperges, 1787, Öl/Lw., 152 x 115 cm, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 98.

**Abb. 97:** Joshua Reynolds, Selbstporträt, 1779–89, Öl/Holz, 127 x 101,6 cm, Royal Academy of Arts, London.



98



99

**Abb. 98:** Jacob van Schuppen, Selbstporträt mit Pelzkappe, frühe 1730er, Öl/Lw., 125 x 96 cm, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz.

**Abb. 99:** Rembrandt, Selbstbildnis an der Staffelei, 1660, Öl/Lw., 110,9 x 90,6 cm, Musée du Louvre, Paris, Inv. Nr. 1747.



100

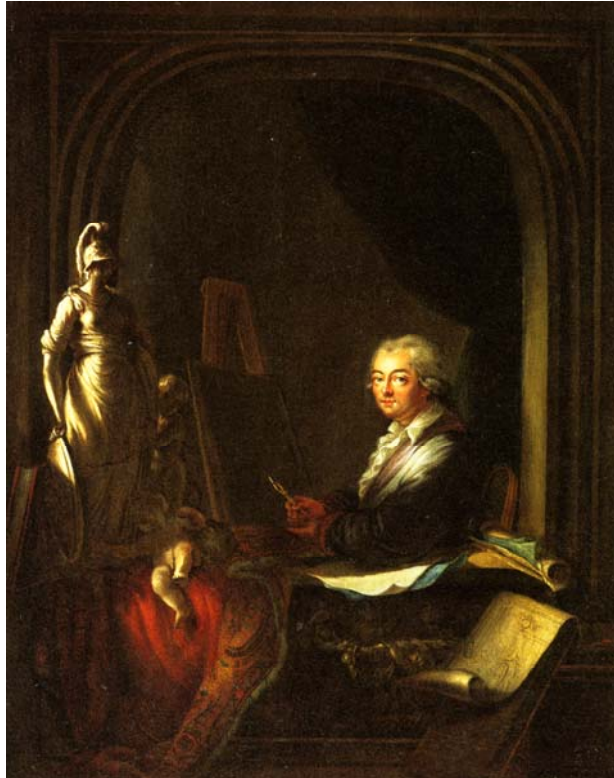


101

**Abb. 100:** Paul Troger, Selbstporträt, um 1750, Privatbesitz.

**Abb. 101:** Giovanni Battista Piazzetta, Bildnis eines Mannes oder Selbstporträt, um 1720, Öl/Lw., 56,5 x 44 cm, ehemals Sammlung Morandotti, Rom.





102



103



104

**Abb. 102:** Adam Johann Braun, Selbstbildnis vor der Staffelei, 1797, Öl/Holz, 39 x 31 cm, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 1194.

**Abb. 103:** Gerrit Dou, Selbstporträt, um 1665, Öl/Lw., 59 x 43,5 cm, Privatbesitz, Boston.

**Abb. 104:** Johann Jakob Dörner d. Ä., Porträt des Alexander Roslin, um 1770, Öl/Holz, 44,7 x 34,6 cm, Neue Pinakothek, München, Inv. Nr. 1356.



105



106

**Abb. 105:** Heinrich Friedrich Füger, Selbstbildnis, 1789, Öl/Lw., Kunsthalle, Kiel.

**Abb. 106:** Frans Hals, Bildnis eines Herren, 1654/55, Öl/Lw., 105,5 x 78,7 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv. Nr. 9091.



107



108

**Abb. 107:** Christian Seybold, Selbstporträt, 1761, Öl/Kupfer, 40,2 x 31,3 cm, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz, Inv. GE 130.

**Abb. 108:** Jan van Eyck, Mann mit rotem Turban, 1433, Öl/Lw., National Gallery, London.

## **VII ABBILDUNGSNACHWEIS**

Kanz 1993: **Abb. 1**/Abb. 62; **Abb. 11**/Abb. 1; **Abb. 54**/Abb. 67.

**Abb. 2**: Kat. Slg., Wien 1989, S. 137, Inv. Nr. 92.

**Abb. 3**: Storia dell'arte 2005, S. 303, Abb. 12.

**Abb. 4**: [www.meisterwerke-online.de/hyacinthe-rigaud](http://www.meisterwerke-online.de/hyacinthe-rigaud); 13.06.2008

**Abb. 5**: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Le\\_brun.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Le_brun.jpg); 13.06.2008

**Abb. 6**: [http://de.wikipedia.org/wiki/Clemens\\_August\\_I.\\_von\\_Bayern](http://de.wikipedia.org/wiki/Clemens_August_I._von_Bayern); 13.06.2008

Kat. Ausst., Göttweig 1986: **Abb. 7**/S. 89, Kat. Nr. 100; **Abb. 8**/S. 152, Kat. Nr. 192.

Koschatzky 1979: **Abb. 9**/S. 373, Abb. 182; **Abb. 10**/S. 236, Abb. 99; **Abb. 46**/S. 40, Abb. 11.

**Abb. 12**: Lorenz 1999, S. 448, Kat. Nr. 184.

**Abb. 13**: Auktionskatalog Dorotheum Wien, Alte Meister, 9. März 1993, Nr. 65.

Kat. Ausst., Innsbruck 1984: **Abb. 14**/S. 365, Kat. Nr. 13.102; **Abb. 15**/S. 406, Kat. Nr. 13.86; **Abb. 79**/S. 106, Kat. Nr. 3.41; **Abb. 85**/S. 386, Kat. Nr. 13.43; **Abb. 90**/S. 417, Kat. Nr. 13.112.

**Abb. 16**: Kat. Ausst., Langenargen 1994, S. 215.

**Abb. 17**: <http://www.bildindex.de> Objekt No. 02530727; 18. Juni 2008.

Kat. Ausst., Trient 2001: **Abb. 18**, **18a**/S. 145, Kat. Nr. 1 und 1a; **Abb. 94**/S. 307, Kat. Nr. 58.

Kat. Ausst., München 2003: **Abb. 18b**/S. 129; **Abb. 69**/S. 173.

**Abb. 19**: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=109229>; 18. Juni 2008

**Abb. 20**: <http://bilddatenbank.belvedere.at/sammlung.php?obid=3038>; 18. Juni 2008

Kat. Ausst., Wien 2004: **Abb. 21**/S. 126, Kat. Nr. 37; **Abb. 22**/S. 205, Kat. Nr. 71;

**Abb. 23**/S. 159, Kat. Nr. 52; **Abb. 24**/S. 135, Kat. Nr. 41; **Abb. 25**/S. 207, Kat. Nr. 72;

**Abb. 41**/S. 223, Kat. Nr. 78; **Abb. 42**/S. 163, Kat. Nr. 53; **Abb. 48**/S. 165, Kat. Nr. 54;

**Abb. 55**/S. 139, Kat. Nr. 43; **Abb. 56**/S. 143, Kat. Nr. 45; **Abb. 74**/S. 133, Kat. Nr. 40;

**Abb. 91**/S. 187, Kat. Nr. 63; **Abb. 98**/S. 131, Kat. Nr. 39; **Abb. 102**/S. 203, Kat. Nr. 70; **Abb. 107**/S. 155, Kat. Nr. 50.

Baumgartl 2004: **Abb. 26**/Tafel 51; **Abb. 36**/Frontispiz; **Abb. 37**/Tafel 56c.

Bonafoux 1985: **Abb. 27**/S. 80 ; **Abb. 63**/S. 66.

**Abb. 28**: Berckenhagen 1967, S. 158, Abb. 511.

Kat. Ausst., Wien 2006 I: **Abb. 29**/S. 171, Kat. Nr. 42; **Abb. 39**/S. 149, Kat. Nr. 31;

**Abb. 49**/S. 113, Kat. Nr. 13; **Abb. 53**/S. 107, Kat. Nr. 10; **Abb. 60**/S. 137, Kat. Nr. 25;

**Abb. 83/S.** 179, Kat. Nr. 46; **Abb. 84/S.** 143, Kat. Nr. 28; **Abb. 92/S.** 97, Kat. Nr. 5; **Abb. 96/S.** 14, Abb. 3.

Kat. Ausst., Salzburg/Trient/Cavalese 1995: **Abb. 30/Kat.** Nr. G. 92, Abb. 230; **Abb. 75/Kat.** Nr. G 91, Abb. 192; **Abb. 76/Kat.** Nr. G 27, Abb. 190.

**Abb. 31:** Rasmo 1977, Abb. 1.

**Abb. 32:** Straßer 1994, Abb. 1.

**Abb. 33:** Kat. Ausst., Treviglio 2000, S. 59, Kat. Nr. 12.

**Abb. 34:** Wethey 1971, Abb. 69 Detail (Abb. 70), Kat. Nr. 87.

**Abb. 35:** Auktionskatalog Dorotheum Wien, Alte Meister, 12. Juni 1990, Anzeige.

**Abb. 38:** Fuchs 1981, S. 229, Abb. 256.

Kat. Slg., München 1978: **Abb. 40/S.** 97, Nr. 9997; **Abb. 89/S.** 68, Kat. Nr. 5064; **Abb. 104/S.** 36, Kat. Nr. 6062.

**Abb. 43:** Fotoarchiv der Verfasserin.

**Abb. 44:** Kat. Ausst., Canberra/Melbourne 2001, S. 202.

**Abb. 45:** Standort unbekannt.

Fischer 1964: **Abb. 47/S.** 15; **Abb. 58/S.** 11; **Abb. 61/S.** 37.

**Abb. 50:** Klingsöhr-Leroy 2002, S. 140, Abb. 74.

**Abb. 51:** Kat. Ausst., Wien 1993, S. 249, Kat. Nr. 15.

**Abb. 52:** Kat. Ausst., Venedig/Possagno 1992, S. 93, Kat. Nr. 3.

**Abb. 57:** Kat. Ausst., Augsburg 1988, S. 318, Kat. Nr. 108.

**Abb. 59:** Auktionskatalog Dorotheum Wien, Alte Meister, 9. März 1993, Nr. 64.

Lisholm 1974: **Abb. 62/Tafel** 13, Kat. Nr. 133; **Abb. 81/Tafel** 1, Kat. Nr. 194.

**Abb. 64:** Kat. Ausst., St. Pölten 2007, S. 92,

**Abb. 65:** Zitzlsperger 2002, Abb. 74.

**Abb. 66:** <http://www.britannica.com/eb/art-32085/Hyacinthe-Rigaud-self-portrait-oil-painting-in-the-Uffizi-Florence>; 20. Juni 2008.

**Abb. 67:** Kat. Ausst., Göttweig 1987, S. 165, Kat. Nr. 189a.

**Abb. 68:** <http://www.kunstkopie.de/a/barock.html>; 20. Juni 2008

**Abb. 70:** Heinzl 1964, Abb. 1.

**Abb. 71:** Plunger 1986, S. 79.

**Abb. 72:** Kat. Ausst., Seitenstetten 2003, S. 52.

**Abb. 73:** [http://en.wikipedia.org/wiki/Horace\\_Walpole,\\_4th\\_Earl\\_of\\_Orford](http://en.wikipedia.org/wiki/Horace_Walpole,_4th_Earl_of_Orford); 20. Juni 2008.

**Abb. 77:** Auktionskatalog Dorotheum, 18./19. März 1992, Nr. 324.



**Abb. 78:** Frodl/Krapf 2006, Frontispiz.

Pallucchini 1982: **Abb. 80**/Tafel XXXI, Kat. Nr. 85; **Abb. 101**/S. 124, Abb. A81.

**Abb. 82:** Keil 1977, S. 89, Abb. 144.

**Abb. 86:** Falk 1968, Abb. 33.

**Abb. 87:** Volk 1991, S. 43.

**Abb. 88:** Kat. Slg., Innsbruck 1939, S. 74, Abb. 30.

**Abb. 93:** Kat. Ausst., Wien 1980, S. 21, Kat. Nr. 01,02.

**Abb. 95:** Berckenhagen 1958, Abb. 14, Kat. Nr. 244a.

**Abb. 97:** Kat. Ausst., Ferrara/London 2005, S. 83, Kat. Nr. 5.

**Abb. 99:** Kat. Ausst., London/Den Haag 1999/2000, S. 211, Kat. Nr. 79.

**Abb. 100:** Aschenbrenner/Schweighofer 1965, Abb. 109.

**Abb. 103:** Kat. Ausst., Washington/London/The Hague 2000/01, S. 123, Kat. Nr. 29.

**Abb. 105:** Von Einem 1978, Abb. 10.

**Abb. 106:** Kat. Slg. Wien 1991, Tafel 508.

**Abb. 108:** <http://www.answers.com/topic/jan-van-eyck?cat=entertainment>; 23. Juni 2008.

## **VIII BIBLIOGRAPHIE**

### **Thieme/Becker 1907–1950**

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (begr. U. Thieme u. F. Becker), Bd. 5, Leipzig 1907–1950.

### **Aschenbrenner/Schweighofer 1965**

Aschenbrenner, Wanda/Schweighofer, Gregor: Paul Troger. Leben und Werk, Salzburg 1965.

### **Baumgartl 2004**

Baumgartl, Edgar: Martin Knoller 1725–1804. Malerei zwischen Spätbarock und Klassizismus in Österreich, Italien und Süddeutschland, München/Berlin 2004.

### **Berckenhagen 1967**

Berckenhagen, Ekhart: Anton Graff. Leben und Werk, Berlin 1967.

### **Berckenhagen 1958**

Berckenhagen, Ekhart u.a.: Antoine Pesne, Berlin 1958.

### **Beyer 2002**

Beyer, Andreas: Das Porträt in der Malerei, München 2002.

### **Bonafoux 1985**

Bonafoux, Pascal: Der Maler im Selbstbildnis, Genf 1985.

### **Börsch-Supan 1988**

Börsch-Supan, Helmut: Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870, München 1988.

### **Busch 1993**

Busch, Werner: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.

**Calabrese 2006**

Calabrese, Omar: Die Geschichte des Selbstporträts, München 2006.

**Czerwenka-Papadopoulos 2007**

Czerwenka-Papadopoulos, Karoline: Typologie des Musikerporträts in Malerei und Graphik. Das Bildnis des Musikers ab der Renaissance bis zum Klassizismus, 2 Bde, Wien 2007.

**Dachs 1998**

Dachs, Monika: Neue Überlegungen zum sogenannten „Selbstporträt“ des Franz Anton Maulbertsch, in: Barockberichte, Nr. 16/17, 1998, S. 44-53.

**Dachs 2002**

Dachs, Monika: Der Geschmackswandel an der Wiener Maler-Akademie um 1740: Unterberger, Troger, Mildorfer – und die Folgen, in: Eybl, Franz M. (Hg.): Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des thesesianischen Zeitalters (Jb. der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 17), Wien 2002, S. 265-287.

**Dachs 2003**

Dachs, Monika: Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis. Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, 3 Bde, phil. Habil. (ms.), Wien 2003.

**Denk 1998**

Denk, Claudia: Artiste, Citoyen und Philosophie. Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung, München 1998.

**Doppler 1997**

Doppler, Elke: Paul Troger. Porträt des Bildhauers Georg Raphael Donner, phil. Dipl. (ms), Wien 1997.

**Von Einem 1978**

Einem von, Herbert: Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760 bis 1840, München 1978.



**Falk 1968**

Falk, Tilman: Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers, München 1968.

**Fischer 1964**

Fischer OSB, Pius: Der Barockmaler Johann Jakob Zeiller und sein Ettaler Werk, München 1964.

**Frodl/Krapf 2006**

Frodl, Gerbert/Krapf, Michael (Hg.): Franz Martin Haberditzl. Franz Anton Maulbertsch 1724–1796, Wien 2006.

**Fuchs 1981**

Fuchs, Heinrich: Die Österreichische Bildnisminiatur, Bd. 1 A–K, Wien 1981.

**Garas 1960**

Garas, Klara: Franz Anton Maulbertsch 1724–1796, Wien 1960.

**Gerson 1968**

Gerson, Horst: Rembrandt Gemälde, München 1968.

**Grohn 1960**

Grohn, Hans Werner: Die Selbstbildnisse des Anton von Maron, in: Alte und moderne Kunst, Nr. 5, 1960, S. 17-19.

**Grünstein 1907–1950**

Grünstein, Leo: Josef Kreutzinger, in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (begr. U. Thieme u. F. Becker), Bd. 21, Leipzig 1907–1950, S. 51 –521.

**Haslinger 2008**

Haslinger, Kurt: Die Akademie der bildenden Künste in Wien im 18. Jahrhundert – Reformen unter Kaunitz, phil. Dipl. (ms), Wien 2008.

**Heinz 1979**

Heinz, Günther: Bemerkungen zur Geschichte der Malerei zur Zeit Maria Theresias, in: Koschatzky, Walter (Hg.), Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740-1780 aus Anlass der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin, Salzburg/Wien 1979, S. 277-294.

**Heinzl 1964**

Heinzl, Brigitte: Bartolomeo Altomonte, Wien/München 1964.

**Herrmann-Fichtenau 1983**

Herrmann-Fichtenau, Elisabeth: Der Einfluss Hollands auf die österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts (Dissertationen zur Kunstgeschichte 20), Wien/Köln 1983.

**Hosch 1994**

Hosch, Hubert: Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie, in: Hindelang, Eduard (Hg.): Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil (Ausstellungskatalog, Museum Langenargen am Bodensee), Langenargen am Bodensee 1994, S. 14-92.

**Kanz 1993**

Kanz, Roland: Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkunst des 18. Jahrhunderts (Kunstwissenschaftliche Studien 59), München 1993.

**Kanzenbach 2007**

Kanzenbach, Annette: Der Bildhauer im Porträt. Darstellungstraditionen im Künstlerbildnis vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts (Kunstwissenschaftliche Studien 139), München 2007.

**Kat. Ausst., Hamburg 1978**

Holsten, Sigmar: Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen (Ausstellungskatalog, Kunsthalle, Hamburg), Hamburg 1978.

**Kat. Ausst., Braunschweig 1980**

Selbstbildnisse und Künstlerporträts. Von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs (Ausstellungskatalog, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig), Braunschweig 1980.

**Kat. Ausst., Melk 1980**

Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. Mitregent Kaiserin Maria Theresias, Kaiser und Landesfürst (Ausstellungskatalog, Stift Melk) Stift Melk 1980.

**Kat. Ausst., Wien 1980**

Koschatzky, Walter: Maria Theresia und ihre Zeit. Zur 200. Wiederkehr des Todestages (Ausstellungskatalog, Schloss Schönbrunn, Wien), Wien 1980.

**Kat. Ausst., Innsbruck 1984**

Ammann, Gert (Hg.): Die Tirolische Nation 1790-1820 (Ausstellungskatalog, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck), Innsbruck 1984.

**Kat. Ausst., Göttweig 1986**

Lechner OSB, Gregor Martin: Das geistliche Porträt. Eine typengeschichtliche Bestandsaufnahme aus der Göttweiger Sammlung (Ausstellungskatalog, Stift Göttweig), Krems/Donau 1986.

**Kat. Ausst., Göttweig 1987**

Lechner OSB, Gregor Martin: Künstlerporträts. Der Bestand der Göttweiger Sammlung (Ausstellungskatalog, Stift Göttweig), Krems/Donau 1987.

**Kat. Ausst., Augsburg 1988**

Matthäus Günther 1705-1788. Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen (Ausstellungskatalog, Zeughaus, Augsburg), München 1988.

**Kat. Ausst., Venedig/Possagno 1992**

Antonio Canova (Ausstellungskatalog, Museo Correr Venedig, Gipsoteca Possagno) Venedig 1992.

**Kat. Ausst., Wien 1993**

Georg Raphael Donner 1693–1741 (Ausstellungskatalog, Österreichische Galerie Belvedere, Wien), Wien 1993.

**Kat. Ausst., Langenargen 1994**

Hindelang, Eduard (Hg.): Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil (Ausstellungskatalog, Museum Langenargen am Bodensee), Langenargen am Bodensee 1994

**Kat. Ausst., Salzburg/Trient/Cavalese 1995**

Kronbichler, Johann: Michel Angelo Unterberger 1695-1758 (Ausstellungskatalog, Dommuseum, Salzburg, Castello del Buonconsiglio, Trient, Palazzo Riccabona, Cavalese), Salzburg 1995.

**Kat. Ausst., Wien 1999**

Mraz, Gerda/Schlögl, Uwe (Hg.): Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater (Ausstellungskatalog, Österreichische Nationalbibliothek, Wien), Wien 1999.

**Kat. Ausst., London/Den Haag 1999/2000**

Rembrandts Selbstbildnisse (Ausstellungskatalog, The National Gallery, London und Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis, Den Haag), Stuttgart/Zürich 1999.

**Kat. Ausst., Treviglio 2000**

Giovan Battista Dell’Era. Un artista lombardo nella Roma neoclassica (Ausstellungskatalog, Museo Civico Ernesto e Teresa Della Torre, Treviglio), Mailand 2000.

**Kat. Ausst., Washington/London/The Hague 2000/2001**

Wheelock, Arthur K. (Hg.): Gerrit Dou 1613-1675. Master Painter in the Age of Rembrandt (Ausstellungskatalog, National Gallery of Art, Washington, Dulwich Picture Gallery, London, Royal Cab. of Paintings Mauritshuis, The Hague), New Haven/London 2000/2001.

**Kat. Ausst., Canberra/Melbourne 2001**

Algranti, Gilberto (Hg.): Titian to Tiepolo. Three Centuries of Italian Art (Ausstellungskatalog, National Gallery of Australia, Canberra und Melbourne Museum), Mailand 2001.

**Kat. Ausst., Trient 2001**

Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi 1751–1830 (Ausstellungskatalog, Castello del Buonconsiglio, Trient), Trient 2001.

**Kat. Ausst., Wien 2002**

Krapf, Michael (Hg.): Franz Xaver Messerschmidt 1736-1783 (Ausstellungskatalog, Österreichische Galerie Belvedere, Wien), Ostfildern-Ruit 2002.

**Kat. Ausst., Seitenstetten 2003**

Illusion & Illustration. Altomonte, Reise in eine 300 Jahre alte Bilderwelt (Ausstellungskatalog, Stift Seitenstetten), Seitenstetten 2003.

**Kat. Ausst., München 2003**

Barocke Sammellust. Die Sammlungen des Baron Samuel von Brukenthal (Ausstellungskatalog, Haus der Kunst, München), München 2003.

**Kat. Ausst., Wien 2004**

Trnek, Renate (Hg.): Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis (Ausstellungskatalog, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien), Ostfildern-Ruit 2004.

**Kat. Ausst., Ferrara/London 2005**

Postle, Martin (Hg.): Joshua Reynolds. The Creation of Celebrity (Ausstellungskatalog, Palazzo dei Diamanti, Ferrara und Tate Britain, London), London, 2005

**Kat. Ausst., Wien 2006 I**

Grabner, Sabine/Krapf, Michael (Hg.): Aufgeklärt Bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750-1840 (Ausstellungskatalog, Österreichische Galerie Belvedere, Wien), München 2006.

**Kat. Ausst., Wien 2006 II**

Doppler, Elke/Lindinger, Michaela/Kreutler, Frauke (Hg.): Schau mich an. Wiener Porträts (Ausstellungskatalog, Wien Museum–Hermesvilla), Wien 2006.

**Kat. Ausst., Wien 2006 III**

Lachmayer, Herbert (Hg.): Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog, Albertina, Wien), Wien 2006.

**Kat. Ausst., Graz 2007**

Delikatesse der Malerei. Meisterwerke von Johann Georg Platzer (Ausstellungskatalog, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz), Graz 2007.

**Kat. Ausst., St. Pölten 2007**

Kronbichler, Johann (Hg.): Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran 1694–1757 (Ausstellungskatalog, Diözesanmuseum, St. Pölten), St. Pölten 2007.

**Kat. Slg., Innsbruck 1939**

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Neuerwerbungen 1938/39, Innsbruck 1939.

**Kat. Slg., Wien 1991**

Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, Wien 1991.

**Kat. Slg., München 1978**

Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Neue Pinakothek München. Gemäldekataloge Bd. 3. Nach-Barock und Klassizismus, München 1978.

**Kat. Slg., Wien 1980**

Elfriede Baum: Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien (Österreichische Galerie Wien, Kataloge II/1–2), 2 Bde, Wien/München 1980.

**Kat. Slg., Wien 1989**

Trnek, Renate: Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien. Illustriertes Bestandsverzeichnis, Wien 1989.

**Keil 1977**

Keil, Nora: Die Miniaturen der Albertina in Wien, Wien 1977.

**Keil 2005**

Keil, Robert: Heinrich Friedrich Füger, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten, Bd. 46, München/Leipzig 2005, S. 87–90,

**Klingsöhr-Leroy 2002**

Klingsöhr-Leroy, Cathrin: Das Künstlerbildnis des Grand Siècle in der Malerei und Graphik, München 2002.

**Knab 1977**

Knab, Eckhart: Daniel Gran, Wien/München 1977.

**Kofler 1999**

Kofler, Heinrich (Red.): Schlanders und seine Geschichte (Dorfbuch der Marktgemeinde Schlanders), Bd. 1, Von den Anfängen bis 1815, Lana 1999.

**Koschatzky 1979**

Koschatzky, Walter (Hg.): Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740-1780 aus Anlass der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin, Salzburg/Wien 1979.

**Köstler 1998**

Köstler, Andreas: Das Portrait: Individuum und Image, in: Andreas Köstler/Ernst Seidl (Hg.), Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intention und Rezeption, Köln/Weimar/Wien 1998, S. 9–14.

**Krafft 1980**

Krafft, Barbara: Qualitäten und Individualitäten in der Bildnistradition. Zur österreichischen Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts, in: Alte und moderne Kunst 25, Nr. 169, 1980, S. 5–12.

**Krapf 1985**

Krapf, Michael: Paul Troger, Josef Ignaz Mildorfer, Michelangelo Unterberger. Beiträge zur Tiroler Antiklassik in Wien, in: Kunsthistoriker, Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes 2, Nr. 4/5, 1985, S. 68-73.

**Krapf 1996**

Krapf, Michael: Bemerkungen zu den Selbstbildnissen im Werk von Paul Troger, in: Ars Baculum Vitae, Festschrift Pavel Preiss, Prag 1996, S. 257-263.

**Krapf 2006**

Krapf, Michael: Das Porträt 1700–1840. Die Konzentration auf das Antlitz als „Spiegel der Seele“, in: Grabner, Sabine/Krapf, Michael (Hg.): Aufgeklärt Bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750-1840 (Ausstellungskatalog, Österreichische Galerie Belvedere, Wien), München 2006, S. 9-25.

**Lisholm 1974**

Lisholm, Birgitta: Martin van Meytens d. y. Hans Liv och hans Verk, Malmö 1974 (mit einer Zusammenfassung in deutscher Sprache).

**Lorenz 1999**

Lorenz, Hellmut (Hg.): Barock (Die Geschichte der bildenden Kunst in Österreich Bd. 4), München/London/New York 1999.

**Matsche 1970**

Matsche, Franz: Der Freskomaler Johann Jakob Zeiller (1708–1783), Diss. phil. Marburg/Lahn 1970.

**Pallucchini 1982**

Pallucchini, Rodolfo: L'opera completa del Piazzetta (Classici dell'Arte Rizzoli), Mailand 1982.

**Pignatti 1976**

Pignatti, Terisio: Veronese, 2 Bde, Venedig 1976



**Plunger 1986**

Plunger, Karl: Johann Georg Plazer 1704–1761. Der Rokokomaler aus dem Überetsch. Eine Gedächtnisschrift zum 225. Todestag, Eppan 1986.

**Pointon 1993**

Pointon, Marcia: Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England, New Haven/London 1993.

**Prohaska 1999**

Prohaska, Wolfgang: Gemälde, in: Lorenz, Hellmut (Hg.): Barock (Die Geschichte der bildenden Kunst in Österreich Bd. 4), München/London/New York 1999, S. 381-396.

**Rasmo 1977**

Rasmo, Nicolò: Franz Sebald Unterperger. Maler 1706–1776, Bozen 1977.

**Raupp 1984**

Raupp, Hans-Joachim: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellungen in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (Studien zur Kunstgeschichte 25), Hildesheim/Zürich/New York 1984.

**Ripa 1970**

Ripa, Cesare: Iconologia – ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione (Ausgabe von 1603, Erna Mandowsky), Hildesheim/Zürich/New York 1970.

**Ronzoni 2005**

Ronzoni, Luigi A.: Paul Troger und die Wiener Akademie, in: Barockberichte, Nr. 38/39, 2005, S. 556-562.

**Schemper-Sparholz 1993**

Schemper-Sparholz, Ingeborg: Georg Raphael Donner und seine Rezeption an der „Kaiserl. Freyen Hof-Academie der Mahlerey, Bildhauerey, und Baukunst“ im 18. Jahrhundert in Wien, in: Georg Raphael Donner 1693–1741 (Ausstellungskatalog, Österreichische Galerie Belvedere, Wien), Wien 1993, S. 129–159.

**Schoch 1975**

Schoch, Rainer: Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1975.

**Sonnenfels 1768**

Sonnenfels, Joseph Freiherr von: Von dem Verdienste des Porträtmalers, Wien 1768.

**Stix 1925**

Stix, Alfred: Füger, Wien/Leipzig 1925.

**Storia dell'arte 2005**

La grande storia dell'arte (Edizione speciale per Il sole 24 ORE). Il settecento, Bd. 6, Florenz 2005.

**Straßer 1994**

Straßer, Josef: Januarius Zick 1730–1797. Gemälde-Graphik-Fresken, Weissenhorn 1994.

**Tietze 1907**

Tietze, Hans: Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems (Österreichische Kunsttopographie 1), Wien 1907.

**Volk 1991**

Volk, Peter: Ignaz Günther. Vollendung des Rokoko, Regensburg 1991.

**Wethey 1971**

Wethey, Harold E.: The Paintings of Titian. Bd. 2. The Portraits, London 1971.

**Zitzlsperger 2002**

Zitzlsperger, Philipp: Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht, München 2002.

## **LEBENS LAUF**

**PETRA SCHALLER**

Geboren am 09.11.1965 in Schlanders (Bz), Italien

### **BERUFSTÄTIGKEIT:**

2003 – dato Freie Mitarbeit: Organisation von Exkursionen ins In- und Ausland für Vereine und Fortbildungsinstitute (Wien, Südtirol); Übersetzungsarbeit für ein wissenschaftliches Projekt (Wien)

2001 – 2002 Abteilungsleitung „Congress & Incentives“ mit Schwerpunkt Kongressorganisation, Alpina Tourdolomit (Bozen)

Bis 2000 Organisatorische und verwaltungstechnische Tätigkeit in Tourismusunternehmen (Südtirol und Mailand)

### **AUSBILDUNG:**

1) Universität: Kunstgeschichtestudium (Wahlfach Romanistik), Universität Wien (2003–2008)

Volontariat Ausstellungsorganisation, Albertina Wien (2003)

2) Schule: Matura am Istituto Tecnico Statale per il Turismo "A. Gritti", Mestre (2000)

3) Sprachen:

Italienisch: Zweisprachigkeitsnachweis A (Autonome Provinz Bozen)

Spanisch: Aufbaukurs Intermedio Superior (Centro de Lenguas e Intercambio Cultural, Sevilla)

Englisch: Proficiency in English (University of Cambridge, London)

4) EDV: ECDL–Computerführerschein (Bozen)